رولان بارت

في الأدب والكتابة والنقد

ترجمة وتقديم: د.عبد الرحمن بوعلي



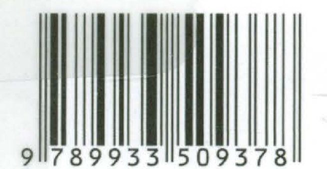


في الأدب والكتابة والنقد

من المعروف أن رولان بارت الناقد الفرنسي الكبير، ظل يشكل إلى زمن قريب جدا، (في حياته، وقبل موته في الحادثة المشهورة: حادثة الشاحنة) وما يزال (حتى الآن) وقد مرت على موته سنوات طوال، إحدى المنارات النقدية في تاريخ النقد الأوروبي الحديث، والفرنسي على وجه التحديد، كما أنه شكل منارة بالنسبة للنقاد العرب الذين تبنوا منهجه وطبقوه، مرة بنجاح ومرة أخرى بطرق تراوحت بين النجاح والفشل وربما الفشل الذريع.

ومن اللافت للانتباه - مع ذلك - أن الكثير من النقاد العرب (ونحن نتحدث في 2013) ربما نسوا هذا الناقد الكبير ونسوا تراثه المهم الذي نهلوا منه لزمن طويل، فسارعوا الى تبني مناهج ونظريات جديدة أخرى، ومن بين هذه المناهج والنظريات نذكر على سبيل المثال لا الحصر: "السيميوطيقا" (أو السيميائيات) والتفكيكية، و"الهيرمينوظيقا"، و"نظرية التلقي"، و"النقد الثقافي"، وهي كلها مناهج أثبتت نجاعتها وكفاءتها النظريةوالتطبيقية.

هذا الكتاب إنجاز مهم في موضوع الكتابة والنقد والأ النص كونه يشكل خلاصة أفكار رولان بارت النهائية .





9 789933 509378

في

الأدب والرواية والنقد

اسم الكتاب: في الأدب والرواية والنقد

تأليف: رولان بارت

ترجمة وتقديم: الدكتور عبد الرحمن بوعلي

عدد الصفحات: 168

القياس: 14.5 × 21.5

1000 / 2014 م - 1435 هـ



سورية - دمشق - ص ب 4650

تلفاكس: 2314511 11 963+

هاتف: 2326985 11 963+

E-mail: info@ninawa.org

www.ninawa.org

العمليات الفنية:

التنضيد والإخراج والطباعة

القسم الفني - دار نينوى

رولان بارت

في
الأدب والرواية والنقد

ترجمة وتقديم:

الدكتور عبد الرحمن بوعلي



المحتويات

مقدمة المترجم:

من المعروف أن رولان بارت الناقد الفرنسي الكبير، ظل يشكل إلى زمن قريب جدا، (في حياته، وقبل موته في الحادثة المشهورة: حادثة الشاحنة) وما يزال، (حتى الآن وقد مرت على موته سنوات طوال)، إحدى المنارات النقدية في تاريخ النقد الأوروبي الحديث، والفرنسي على وجه التحديد، كما أنه شكل منارة بالنسبة إلى النقاد العرب الذين تبنوا منهجه وطبقوه، مرة بنجاح ومرة أخرى بطرق تراوحت بين النجاح والفشل وربما الفشل الذريع.

ومن اللافت للانتباه – مع ذلك - أن الكثير من النقاد العرب (ونحن نتحدث في ٢٠١٣) ربما نسوا هذا الناقد الكبير ونسوا تراثه المهم الذي نهلوا منه زمناً طويلاً، فسارعوا الى تبني مناهج ونظريات جديدة أخرى، ومن بين هذه المناهج والنظريات نذكر على سبيل المثال لا الحصر:"السيميوطيقا" (أو السيميائيات) والتفكيكية، و"الهيرمينوظيقا"، و"نظرية التلقي"، و"النقد الثقافي"، وهي كلها مناهج أثبتت نجاعتها وكفاءتها النظرية والتطبيقية.

ونحن هنا في هذا الكتاب الذي جمعنا فيه بعض مقالات وأبحاث ودراسات رولان بارت، التي ترجمناها في العقود الثلاثة الماضية (من ١٩٨٠ إلى ٢٠١٣)، لا نريد أن نعيد إلى الأذهان بعضا من إشراقات رولان بارت فحسب، ولا نريد أيضا أن نفتح قوسا أو قوسين فحسب، لأن هذا الناقد الفذ لا تستوعبه الإشراقات ولا تستنفده الأقواس، ولكننا نريد من ذلك أن نستعيد ذكراه – في زمن العولمة والكتاب الإلكتروني- لنؤكد على الدور الحيوي الذي لعبه هذا العالم والباحث الفذ والناقد الذكي،

في تطوير المقاربات النقدية المعاصرة من جهة، وعلى ضرورة الإنصات إليه مرة أخرى من جهة ثانية.

أما النصوص التي ترجمناها فهي متنوعة: بعضها في الأدب، في الكتابة، وبعضها الآخر في الرواية والآخر في النقد ومنهجياته وطرائقه. وهي تعدّ من النصوص المؤسسة التي وضعت أسسا واضحة للنقد الجديد الذي بدأ يرى النور في نهايات الخمسينات وبدايات الستينات، ذلك النقد الذي سيزدهر في سنوات قليلة، وسيطرح إشكاليات عديدة من أهمها: كيف نقرأ الأدب؟ وكيف ننظر إلى المعنى؟ وكيف يتضافر الدال والمدلول؟ وكيف ينبثق المعنى من اللغة؟

باختصار إن النصوص التي ترجمت في هذا الكتاب نصوص مختارة رأينا أنها تقدم فائدة للقارئ والباحث العربي، كما أنها تقدم الوجه الحقيقي لناقد وعالم في مثل قامة رولان بارت.

أخيرا، فإن ما نرجوه هو أن نقدم للقارئ بعضا من التراث النقدي الثر الذي قدّمه رولان بارت الذي نشعر أننا قصرنا في الاعتناء به.

والله ولي التوفيق

الدوحة ٢١-١٢-٢٠١٣

I

الجزء الأول

في الأدب

- الأدب الموضوعي
- الأدب الأدبي
- الأدب اليوم
- حوار مع رولان بارت

الأدب الموضوعي*

LITTERATURE OBJECTIVE

موضوعي(ة): صفة، مصطلح بصري.
فالزجاج الموضوعي هو زجاج النظارات
الموجه إلى جهة الشيء الذي نريد رؤيته.

"ليتري"، «Littre»

توجد حاليا على واجهة محطة القطار بـ "مونبارناس" عبارة كبيرة كتبت بحروف النيون: "كيلومترات سعيدة". بعض حروف المحطة منطفئ باستمرار. إن هذا موضوع جيد بالنسبة إلى روب غريي، وقريب من قلبه، بسبب أن النقط التالفة لهذه المادة يمكن أن تغير مواقعها من يوم لآخر[1].

ومثل هذه الأشياء، المهيأة والمتحولة جزئيا، كثيرة في أعمال روب غريي، وعموماً هي مأخوذة من الديكور المدني (التصاميم البلدية، واللافتات المهنية، والإعلانات البريدية، وأسطوانات الإشارة، وشبابيك العمارات، وسطوح الجسور)، أو من الديكور المعيشي (النظارات، والأزرار الكهربائية، والممحاوات، وأباريق القهوة، وعارضات الأزياء، والأكلات الجاهزة). أما الأشياء "الطبيعية" فنادرة ("الأشجار في الرؤية الثالثة المنعكسة وذراع البحر في طريق العودة"[2])، وهي منتزعة مباشرة وقبل كل شيء من الإنسان والطبيعة لتستعمل كدعامات لتأمل "بصري".

---

* فصل من كتاب:

R.Barthes. Essais critiques. Paris: Seuil, 1991.

(1) A propos de : A. Robbe-Grillet : Les Gommes (éd. de Minuit, 1953).

(2) Texte extrait du Voyeur, alors inédit.

كل هذه الأشياء توصف في الظاهر بشكل أقل نسبية مع طابعها الذي ليس له معنى، أو طابعها الوظيفي الخاص على الأقل. إن الوصف عند روب غريي هو دائما أنطولوجي، فهو يمسك بالشيء مثل المرآة، ويشكله أمامنا كمشهد، أي أننا نمنحه الحق في أخذ وقتنا دون تفكير في النداءات التي يمكن أن تسردها جدلية السرد إلى هذا الموضوع المفضوح. إن الشيء موجود هنا، وهو يملك الحرية نفسها في الانتشار مثله مثل أي مشهد بلزاكي، ودونما حاجة الى ضرورة نفسية. والخاصية الأخرى لهذا الوصف أنه ليس إيمائيا البتة، فهو يقول كل شيء ولا يبحث في مجموع الخطوط والمواد، عن هذه الصفة التي تدل بشكل مختصر على الطبيعة الكلية للشيء (راسين: **"في الشرق الخالي، كيف صار ضيقي"**، أو هيجو: **"لندن إشاعة تحت سحابة دخان"**). إن كتابة روب غريي ليس لها حجم، وليس لها سمك أو عمق. فهي تظل عند سطح الشيء، وتجوبه كذلك، دون أن تعطي أهمية لإحدى مميزاته. إنها إذن نقيض الكتابة الشعرية. فالكلمة لا تنفجر هنا، ولا تنقب، ونحن لا نعطيها وظيفة الخروج مسلحة كليا أمام الشيء، لكي تبحث في قلب مادته عن اسم غامض يختصرها. اللغة هنا ليست اغتصابا ليم، بل هي امتداد لسطح كذلك. إنها مكلفة بـ"تلوين" الشيء، أي بلمسه، وبتقديم – بالتدريج وعلى طول فضائه – سلسلة من الأسماء المتنامية لا يمكن لأي اسم أن يستنفده.

هنا يجب أن ننتبه أن دقة الوصف عند روب غريي في علاقة لها بالإنجاز الحرفي الواقعي، فالواقعية التقليدية تجمع الخصائص بناء على حكم ضمني، والأشياء ليس لها أشكال فحسب، بل ولها أيضا روائح وخصائص ملموسة وذكريات وتماثلات، وباختصار فهي تعج بالدلالات ولها ألف صيغة لإدراكها. وهي ليست بلا عاقبة ما دامت تجلب فعلا

إنسانيا هو إما النفور أو اللذة أمام هذه التوفيقية الحسية الفوضوية والموجهة في الوقت ذاته، يفرض روب نظاما وحيدا للاستيعاب هو الرؤية، فالشيء ليس هنا مسكنا للعلاقات أو الأحاسيس والرموز الكثيرة، إنه فقط مقاومة بصرية.

إن هذا الرفع من قيمة البصري يؤدي إلى نتائج فريدة. ومن هذه النتائج، بدءا، أن الشيء عند روب غريي ليس له عمق، فهو لا يحمل قلبا تحت سطح (**والدور التقليدي للأديب كان لحد الآن هو رؤية أسرار الأشياء خلف السطح**)، كلا، فالشيء هنا لا يوجد خارج ظاهرته، فهو ليس مكررا ولا مستعارا، ولا يمكن أن نقول إنه شفاف، وإلا فإننا سنكون في حضن الطبيعة الثنائية.

إن الدقة التي يعتمدها روب غريي في وصف الشيء ليست مقاربة هادفة، فهي تذيب الشيء كليا بحيث بمجرد أن يوصف مظهره يكون قد استنفد. وإذا ما تخلى عنه الكاتب، فليس نزولا عند حاجة بلاغية، بل لأن الشيء ليست له من مقاومة إلا مقاومة سطوحه، وبمجرد ما يتم اجتياز هذه السطوح يجب أن تنسحب اللغة من استثمار لا يكون إلا غريبا عن الشيء، وعن قانون الشعر أو الفصاحة. والصمت عن الكنه الرومانطيقي للأشياء، عند روب غريي، ليس صمتا إيحائيا أو تقديسيا، ولكنه صمت يذيب بشكل نهائي حدود الشيء، لا ما بعده. فقطعة الطماطم الموضوعة على ساندويتش، والموصوفة حسب طريقة روب غريي، تشكل موضوعا عنيدا منطويا بصرامة في نظام جزئياته، ولا يوحي بشيء آخر إلا بنفسه، ولا يقود قارئه إلى موضع آخر وظيفي أو مادي، فسر "الشرط الإنساني هو الوجود هنا". فروب غريي يذكرنا بكلمة هيدجر هذه التي قالها بصدد "في انتظار غودو". إذن فأشياء روب غريي أيضا صممت لتكون هنا، وكل فن الكاتب هو أن يعطي للشيء "وجودا هنا" وأن ينزع عنه "أن يكون شيئا آخر".

إذن، فليس للشيء، عند روب غريي، وظيفة ولا مادة، أو بعبارة أوضح فالوظيفة والمادة كلاهما تمتصهما الطبيعة البصرية للشيء، وهذا مثال بالنسبة إلى الوظيفة: فعشاء السيد ديبون جاهز: إنه قطعة جاسبو. تلك على الأقل علامة كافية للوظيفة الغذائية، لكن روب غريي يضيف قائلا: "فوق طاولة المطبخ، هناك ثلاث قطع رقيقة من الجامبو مبسوطة في صحن". فالوظيفة هنا، قد تم تجاوزها بالشيء نفسه، فالرقة والبسط واللون تشكل غذاء أقل مما تشكل فضاء مركبا. وإذا كان الشيء هنا يشكل وظيفة لشيء ما، فليس لما يقصد منه **(أن يؤكل)**، بل يشكل وظيفة لمساره البصري، مساره الذي تكون خطواته انتقالا من شيء إلى آخر ومن مسافة إلى أخرى. إن الطبيعة التقنية إذا جاز لنا القول، هي دائما ظاهرة بشكل مباشر، فالسندويتشات أغذية، والمحاوات أدوات للمسح، والجسور أبنية للعبور. فالشيء ليس غريبا أبدا، فهو جزء في مستوى الوظيفة الضرورية، من ديكور مدني أو معيشي. غير أن الوصف يلحّ على أن يكون أبعد. ففي الوقت الذي ننتظر فيه أن يتوقف حين يستنفد الشيء، يأخذ هو بطريقة أخرى آخر نوطة الأرغن الشاذة قليلا ويحول الشيء إلى فضاء. إن وظيفته ليست إلا وهمية، فمساره البصري هو الحقيقي، وإنسانيته تبدأ مما بعد استعماله.

إنه نفس التحويل الفريد للمادة، ويجب التذكير هنا بأن "حس" المادة كامن في عمق كل إحساس رومنطيقي **(بالمعنى العميق للكلمة)**. وقد بين ذلك جان بيير ريشار، بصدد فلوبير وكتاب آخرين من القرن التاسع عشر، في دراسة ستصدر قريبا[1]. فعند الكاتب الرومنطيقي يمكن معالجة موضوع المادة، وذلك في الحالة التي لا يكون فيها الشيء

---

(1) LitHraturi il tauatiai (Seuil, 1954).

بصريا بالنسبة إليه، بل ملموسا، هذا يجذب قارئه إلى تجربة مستوية للمادة (اشتهاء أو غثيانا). وبخلاف ذلك، عند روب غريي، فاستثمار البصري والتضحية بكل خصائص الشيء لصالح وجوده "السطحي" (يجب هنا الإشارة إلى انعدام الاهتمام بالتقليدي بهذه الصيغة من الرؤية) يلغي كل التزام مزاجي إزاء الشيء. فالنظرة لا تنتج أي فعل وجودي إلا إذا كان من الممكن أن يختصر في أفعال اللمس والهضم أو الطمر، لكن روب غريي لا يسمح أبدا بتجاوز البصري للحشوي، فهو يقطع بعنف البصري عن إبدالاته.

إنني لا أرى في أعمال روب غريي إلا استعارة واحدة، أي صفة واحدة للمادة، تنطبق فقط على الشيء التحليل- نفسي فقط في أعماله رقة المحاوات (إنني أريد ممحاة رقيقة). وخارج هذا الوصف الملموس الذي يعبر عن المجانية العجيبة للشيء التي تعطي العنوان للكتاب كفضيحة أو كلغز، توجد نقطة المضمون عند روب غريي، ذلك لأن الإدراك البصري الذي يعم كل مكان، لا يمكن أن يؤسس تطابقات ولا اختزالات، بل فقط توازيات.

بهذه الاستعانة المستبدة بالرؤية يقترح روب غريي نفسه بدون شك لقتل الشيء الكلاسيكي. إن المهمة صعبة، ذلك لأننا، ودون انتباه منا، نعيش أدبيا في تآلف مع العالم، هو تآلف عضوي لا بصري. إن الخطوة الأولى لهذا القتل البالغ الدهاء هي عزل الأشياء ونزعها من وظائفها وذواتنا. ولا يترك لها روب غريي إلا روابط موقعية وفضائية سطحية. إنه يجردها من كل إمكانية للاستعارة وينزعها من شبكة الأشكال أو الحالات المماثلة التي عُدّت دوما حقلا متميزا للشاعر (ونعرف جيدا كم أعدت أسطورة "السلطة"، الشعرية أنظمة الإبداع الأدبي).

لكن أصعب ما يمكن قتله في الشيء الكلاسيكي هو إغراء الصفة الفريدة والشاملة (الجشكطية إذا جاز لنا القول) التي تنجح في ربط

كل أواصر الشيء الميتافيزيقية (في الشرق الخالي). وما يقصد روب غريي تدميره هو الصفة إذن، فالصفة ليست عنده إلا صفة مكانية، موقعية، وهي ليست في جميع الأحوال تماثلية. وإذا كان يجب نقل هذا التعارض إلى ميدان الرسم (مع أخذ التحفظات التي يفرضها هذا النوع من المقارنة بعين الاعتبار)، فإنه بالإمكان أن نعطي كمثال عن الشيء الكلاسيكي هذه الطبيعة الميتة الهولندية، حيث إن دقة التفاصيل تحتويها كليا، الصفة المهيمنة التي تحول كل مواد الرؤية إلى إحساس وحيد من النوع الحشوي. إن اللمعان مثلا هو النهاية المتجلية لكل التكوينات الكثيرة في الفن الهولندي مثل المحار والزجاج والخزف والمعدن. إن هذا الرسم يحاول منح الشيء صفة شفافة بالغة الرقة. إنه هذا المنحدر الرفيع نصف البصري ونصف المادي الذي نقحمه فينا عن طريق نوع من البعد السادس، العضوي لا السطحي. وكأن الرسام قد توصل الى تسمية الشيء باسم دافئ ومدوخ يتلقفنا ويجذبنا إلى استمراره، ثم يورطنا في غطاء سطح متجانس ومادة مثالية مشكلة من نوعيات كل المواد الممكنة التفضيلية. وهنا يكمن أيضا سر البلاغة البودليرية الرائعة حيث كل اسم معجل بالأنظمة الأكثر اختلافا. يودع إتاوته من الإحساسات المثالية في قباضة مسكونة وكأنها تشع بالمادة.

إن الوصف عند روب غريي على العكس من ذلك يشبه الرسم الحديث (بالمعنى الواسع للكلمة)، وذلك من حيث إن هذا الأخير قد تخلى عن الترصيف المادي للفضاء، ليقترح قراءة متزامنة للتصاميم التصويرية، وليعيد للشيء "نحافته الأساسية". إن روب غريي يحطم في الشيء هيمنته، لأنها تقايضه في هدفه الرئيسي الذي يتلخص في إدراج الشيء ضمن جدلية للفضاء الذي لا يكون أوقليديا، ثم إن الدقة التي بوساطتها يوضع الشيء بإخضاعه إلى نوع من الإكثار في السطوح، والتي

بوساطتها تحقق مرونة رؤيتنا لجانب مقاومة شديدة الضعف، ليسرع لها أية علاقة بالهم الكلاسيكي في تسمية اتجاهات اللوحة.

ويجب أن نتذكر أن اللوحة في الوصف الكلاسيكي هي دائما عرض، وأنها مكان غير متحرك ثابتة الأزل، وأن المشاهد (أو القارئ) قد أوكل إلى الرسام كي يتحرك حول الشيء ويستطلع بنظرة متنقلة ظلاله و"موقعه" (بتعبير بوسان)، ويعيد له تزامن كل المقاربات الممكنة. ومن هنا تتبع السيادة الخيالية "لظروف" المشاهد (المعبر عنها باسميّة التوجهات: يمين يسار- أمام - خلف -). فالوصف الحديث، وعلى الأقل وصف الرسم، بخلاف ذلك، يثبت الرائي في مكانه، ثم يفك العرض ويوظبه مرات عديدة ليلائم نظرته. وقد سبق لنا أن لاحظنا أن أقمشة الرسم الحديثة تخرج من الحائط، وأنها تأتي إلى المشاهد وتحاصره بفضاء عدائي. إن اللوحة ليست "موقعا" بل هي "شيء يعكس" (كما يمكن أن نقول). وهذا بالضبط الأثر الذي تملكه أوصاف روب غريي. فهي تنطلق فضائيا، وينفك عنها الشيء دون أن يضيع مع ذلك أثر مواقعه الأولى، ثم يصير عميقا دون أن يكف عن أن يكون سطحياً. وهنا نتعرف الثورة نفسها التي حققتها السينما في مجال انعكاسات الرؤية.

في "المحاولات" les gommes كان روب غريي مالكا للأناقة في إعطاء مشهد يصف فيه بشكل مثالي كل علاقات الإنسان والفضاء الجديد. فبونة bonna يجلس وسط غرفة عارية وفارغة، ويصف الحقل الذي يريده: هذا الحقل الذي يشمل زجاج النافذة نفسها التي يتحدد خلفها أفق السطوح، والذي يتحرك أمام الإنسان الجامد، فيخرج عن "أوقليديته " في الحال. لقد أعاد روب غريي هنا إنتاج الشروط التجريبية للرؤية السينمائية: فالغرفة المكعبة الشكل هي الصالة، وعريها هو ظلامها الضروري لانبثاق النظرة الثابتة، والزجاج هو الشاشة المسطحة والمفتوحة في الوقت نفسه على كل أبعاد الحركة، حتى على أبعاد الزمن.

لكن كل هذا لا يعطى، في العادة، كما هو. فالآلة التصويرية لروب غريي هي في جزء منها آلة مخادعة. ويمكن أن نمثل لذلك التطبيق البارز حين يبدأ في ترتيب عناصر اللوحة حسب التوجه الكلاسيكي للمشاهد المتخيل، فروب غريي مثله مثل أي كاتب تقليدي ينوع الاتجاهات "يسارا" و"يمينا"، وقد رأينا دورها المحرك في التأليف الكلاسيكي، غير أن هذه المصطلحات الظرفية الخالصة لا تصف في الحقيقة أي شيء، فهي أوامر إشارية، وسمكها ليس أكثر من سمك الرسالة السيبرنطيقية. وقد كان هذا بلا شك أكبر وهم في البلاغة الكلاسيكية من حيث إننا نظن أن التوجيه اللفظي للوحة يمكن أن تكون له سلطة ما للإيحاء أو التقديم. ثم إن هذه المفاهيم أدبيا، أي خارج النظام الإجرائي، هي مفاهيم ثابتة، أي غير مفيدة حرفيا، وليس لها من مسوّغ إلا لتسويغ الثبات المثالي للمتفرج.

وإذا كان روب غريي يستعملها برؤية الحرَفيّ البارع، فلغرض السخرية من الفضاء الكلاسيكي، وبهدف تفتيت تصلب المادة وتبخيرها تحت ضغط فضاء مبني بصورة كافية. إن مختلف تدقيقات روب غريي وشغفه بالطوبيونمرافيا، كل هذه الآلة الهدف منها تحطيم وحدة الشيء بوضعه في موضع بشكل مبالغ فيه، أي بشكل تفرق فيه المادة أولا تحت ركام الخطوط والتوجهات، ويصل تعسف السطوح التي تملك أوصافا كلاسيكية تاليا إلى تفجير الفضاء التقليدي كي تستبدله بفضاء آخر، يملك كما سنرى عمقا زمنيا.. وإجمالا فالعمليات الوصفية لروب غريي يمكن اختصارها هكذا: تحطيم بودلير بالاستعانة الساخرة بلامارتين، وبهذا الفعل يقع تحطيم لامارتين (هذه المقارنة ليست مجانية إذا سلمنا بأنّ حسّنا الأدبي موجه وفق نظرة لامارتين للفضاء). إن تحليلات روب غريي الدقيقة والمتأنية لدرجة أنها تظهر وكأنها تسخر من بلزاك أو فلوبير من خلال تدقيقها الكبير، تفسد الشيء باستمرار،

وتهاجم هذه الدقة الوصفية التي يضعها الفن الكلاسيكي في اللوحة ليجذب قارئه بصفته (اللمعان الهولندي، القفر الراسيني، المادة التفضيلية لبودلير). إن روب غريي يتابع هذه القدرية، فيصير تحليله عملية لا مختمرة، حيث يجب أن يحطم بأي ثمن قوقعة الشيء، وأن يمسك به مفتوحا ومستعدا لتقبل بعده الجديد: الزمن.

ولكي ندرك الطبيعة الزمنية للشيء عند روب غريي، لابد من متابعة التحولات التي يلحقها به، ومن وضع تعارض بين الطبيعة الثورية لمحاولته وقواعد الوصف الكلاسيكي. وبلا شك، فإن هذه الأخيرة عرفت كيف تخضع أشياءها لقوة التدهور، وبدقة أكثر، فكأن الشيء الذي تشكل منذ زمن طويل في فضائه أو عادته، يواجه فيما بعد ضرورة منزلة من الملكوت العلوي. فالزمن الكلاسيكي ليس له من صورة أخرى غير صورة المحطم النموذجي (كرونوس ومنحله). وسواء عند بلزاك أو فلوبير أو عند بودلير، أو حتى عند بروست نفسه (ولكن بشكل مقلوب) يحمل الشيء ميلودراما، فهو يتدهور فيختفي أو يجد مجدا نهائيا. وعلى العموم فهو يشارك في عقائديات حقيقية للمادة. ويمكن القول إن الشيء الكلاسيكي ليس أبدا إلا مثالا نموذجيا لخرابه الأصلي، وهو الأمر الذي يدفعنا إلى جعل الجوهر الفضائي للشيء في مقابل الزمن اللاحق (الخارجي إذن) الذي يشتغل كقدر وليس كبعد داخلي.

إن الزمن الكلاسيكي لا يلتقي بالشيء سوى ليكون كارثة أو انهيارا. وروب غريي يعطي لأشيائه نوعا مختلفا جدا من التحول. إنه تحول صيرورته غير الظاهرة. فالشيء الموصوف في مرحلة أولى وفي لحظة من لحظات المسار الروائي يعود إلى الظهور بعد ذلك مصحوبا بفارق يكاد لا يدرك، لأن هذا الفارق ذو طبيعة فضائية موقعية (مثال: ما يكون على اليمين يصبح على اليسار). فالزمن يفكك الفضاء ثم يشكل الشيء كمتتالية من القطع يغطي بعضها بعضا بشكل كلي تقريبا. وفي

هذا "التقريب" الفضائي يوجد البعد الزمني للشيء. فالأمر يتعلق إذن بنوع من التحول نجده بشكل فج في حركة صفائح فانوس سحري أو في أشرطة الرسوم "الساحرة".

يمكننا أن نفهم الآن الداعي الذي من أجله كان روب غريي دائما يستعيد الشيء بشكل بصري خالص: فالمعنى هو الحس الوحيد الذي يكون فيه المتواصل هو مجموع حقول صغيرة جدا، لكن كاملة، والفضاء لا يمكن أن يتحمل إلا التحولات المنجزة، والإسان لا يشارك أبدا بصريا في السيرورة الداخلية للتدهور حتى في حالتها التجزيئية إلى أقصى حد، فهو لا يرى إلا الآثار. وإذن فالمؤسسة البصرية للشيء هي الوحيدة التي يمكن أن تشمل في الشيء زمنا منسيا يدرك بآثاره وليس بمدته، أي زمنا مجردا من القدرة على التأثير.

إن كل مجهود روب غريي هو إذن أنه ابتكر للشيء فضاء مصحوبا من قبل بنقط تحولاته بشكل أنه يتفكك أكثر مما يتدهور. ولكي نستعيد المثال السابق. فالكتابة بالنيون في محطة مونتيرناس يمكن أن تكون شيئا جيدا بالنسبة إلى روب غريي في حدود أن المركب المقترح هنا هو من طبيعة بصرية خالصة، وأنه مكون من عدد معين من المواقع ليس لها من حرية سوى حرية الاستنساخ أو التبادل. ويمكننا من موقع آخر أيضا أن نتصور أشياء سمجة بطريقة روب غريي، وسيكون ذلك مثلا قطعة السكر المبللة بالماء والتي تذوب تدريجيا (ومن ذلك استخرج علماء الجغرافيا صورة التضاريس الصلصالية). وهنا فإن التقهقر نفسه سيكون غير متطابق مع هدف روب غريي ذلك لأنه لا يعيد زمنا منذرا ومادة معدية، وعلى النقيض، فأشياء روب غريي لا تخلق فسادا أبدا، إنها تخادع أو تختفي، فالوقت ليس أبدا تدهورا أو كارثة، إنه فقط تبادل للموقع أو غطاء للعناصر.

وقد أشار روب غريبي في رؤيته المنعكسة أن الحوادث الانعكاسية هي التي تعرض لهذا النوع من القطيعة، ويكفي أن نتخيل أن التغيرات ثابتةَ التوجيه والناتجة عن التفكير النظري يمكن أن تتحلل وتتشتت على امتداد مدة لكي نحقق فن روب غريبي بالذات. لكن، وهذا شيء واضح، فإن الدمج الكامن للزمن في الرؤية للشيء هو فعل غامض، فأشياء روب غريبي لها بعد زمني، لكنها لا تملك الزمن الكلاسيكي. فزمنها غير مألوف، زمن مجاني، يمكن أن نقول إنه أعاد إليه زمنا مستدركا، أو على الأصح أعاد إليه الحركة بلا زمن.

وليس لدينا النية هنا أن نعرض للتحليل الاستدلالي للممحاوات، ويجب أن نتذكر جيدا مع ذلك أن هذا المؤلف هو تاريخ لزمن داتري ينفي نفسه بنفسه بشكل من الأشكال بعد أن يقود الناس والأشياء في مسار ويتركهم في نهايته تقريبا، وكأنهم في حالة البدء. كل هذا يحدث وكأن التاريخ ينعكس على مرآة تضع في اليسار ما كان على اليمين والعكس، وذلك على نحو لا يكون تحول "القصة" فيه إلا انعكاسا لمرآة موزعة على أربع وعشرين ساعة. وبالطبع، فلكي تكون إعادة الالتصاق معبرة يجب أن تكون نقطة البداية فريدة. ومن هنا فإن الدليل ذا المظهر البوليسي أو القريب من الرؤية النظرية يكون هو تحول هوية جثة ما.

نحن نرى أن دليل "الممحاوات" نفسه لا يعمل سوى على تضخيم هذا الزمن الممحوّ أو (المنسي) الذي أصبغه روب غريبي على أشيائه، وهذا ما يمكن تسميته بالزمن - المرآة، الزمن النظري. وسيكون هذا الأمر أكثر وضوحا في طريق العودة حيث يمثل الزمن الفلكي زمن المد والجزر الذي يغير المحيط الأرضي بلسان يجري الحركة ذاتها التي تتبع الشيء المباشر برؤيته الانعكاسية ثم تجمعها. إن المد والجزر يغيران الحقل البصري للمتجول مثلما يعكس التفكير اتجاه الفضاء. فقط

عندما يتحقق المد يكون المتجول في الجزيرة غائبا عن مد التحول ذاته ويكون الزمن بين قوسين. إن هذا الغياب المتناوب هو في الحقيقة الفعل المركزي لتجارب روب غريي: أن يغيب الإنسان عن صنع أو عن صيرورة الأشياء وتشيي، العالم أخيرا.

إن محاولة روب غريي هي محاولة حاسمة باعتبار أنها تهجم على مادة الأدب التي ما زالت تتمتع بامتياز كلاسيكي تام: الشيء. وليس معنى هذا أن كتابا معاصرين لم يهتموا بذلك فهناك بونج وجان كايرول ولكن طريقة روب غريي هي تجريبية نوعا ما، فهي تهدف الى طرح سؤال كلي حول الشيء، ومن ثمة تقصي كل تحول غنائي. ولكي نقف على مثل هذه المعالجة الكاملة يجب أن نتعرض للفن التشكيلي المعاصر حيث نلاحظ قلق التحطيم العقلاني للشيء الكلاسيكي.

إن أهمية روب غريي أنه هاجم آخر موقع في الفن التقليدي المكتوب، التنظيم الفضائي الأدبي. ومحاولته توازي في أهميتها محاولة السوريالي أمام العقلانية أو المسرحي الطليعي (بيكيت ويونيسكو وأداموف) أمام الحركة المسرحية البورجوازية.

لكن حل روب غريي لا يستعير أي شيء من هذه المعارك المساكة، فهدمه للفضاء الكلاسيكي لم يكن علميا ولا معقولا، بل كان ينبني بالأحرى على أساس بنية جديدة للمادة والحركة. وعماده التماثلي لم يكن العالم الفرويدي ولا العالم النيوتوني. وبالأحرى يجب التفكير في مركب عقلي نابع من العلوم والفنون المعاصرة مثل الفيزياء الجديدة والسينما. ونحن لا يمكن أن نشير إلى ذلك بشكل فظ، لأننا نفتقد إلى تاريخ للأشكال سواء هنا أو هناك.

ولأننا نفتقد كذلك إلى جمالية الرواية (أي إلى تاريخ تأسيسها من طرف الكاتب) فلا يمكن إلا أن نحدد - بشكل فظ - موقع روب غريي

في إطار تطور الرواية. وهنا أيضا يجب التذكير بالعمق التقليدي الذي تنبني عليه محاولة روب غريي: فالرواية منذ القديم تأسست كتجربة في العمق: عمق اجتماعي مع بلزاك وزولا، ونفسي مع فلوبير، وتذكري مع بروست. وقد حددت الرواية حقلها دائما في المستوى الداخلي للانسان أو المجتمع. وهذا ما يطابقه عند الروائي مهمة التنقيب والاستخلاص. وهذه الوظيفة التناظرية المدعمة بأسطورة الجوهر الإنساني الملازمة كانت دائما طبيعية في الرواية إلى درجة أننا نحاول تحديد عملها (إبداعا أو تلقيا) باعتباره متعة اللجة.

إن محاولة روب غريي (**وبعض معاصريه: كايرول وبانجي مثلا، ولكن بصورة مختلفة جدا**) تهدف إلى بناء الرواية سطحيا. فقد تم وضع العمق بين قوسين. وتم رفع الأشياء والفضاءات، وتنقل الإنسان من هذه إلى تلك إلى مقام الذوات، فأصبحت الرواية تجربة مباشرة عن محيط الإنسان دون أن تكون لهذا الإنسان القدرة على الافتخار بميزة نفسية أو ميتافيزيقية أو تحليل - نفسية لمواجهة المحيط الموضوعي الذي يكتشفه. الرواية لم تعد هنا من عالم جهنمي، ولكنها من عالم أرضي. إنها تعلم كيف نرى العالم لا بعيون المعرف le confesseur أو الطبيب أو الإله وكل الأقانيم الدالة عند الروائي الكلاسيكي، بل بعيون إنسان يمشي في المدينة مجردا من كل أفق غير أفق ما يشاهد، ومن كل سلطة غير سلطة عينيه.

Critique: 1954.

الأدب الأدبي*

LITTÉRATURE LITTÉRALE

إن الرواية عند روب غريي لا تقرأ في نفس الآن نفسه بالطريقة الشاملة والمتقطعة التي نلتهم بها أية رواية تقليدية، حيث ينتقل الفهم من فقرة إلى أخرى، ومن أزمة إلى أزمة، وحيث لا تلتقط العين المسار الخطي إلا بشكل متقطع، كما لو أن القراءة في شكلها الأكثر مادية يجب أن تعيد إنتاج التراتبية نفسها للعالم الكلاسيكي الذي يتميز بلحظات شجية مرة ولا معنى لها مرة أخرى[1]. كلا، فعند روب غريي يفرض السرد ذاتُه ضرورة الهضم الاستيعابي للمادة كما لو أن القارئ يخضع إلى نوع من التربية الصارمة، ويحس بأنه مشدود وممدد على استمرارية الأشياء ومساراتها، ولا يأتيه الإمساك إذن لا من الإكراه ولا من الإغراء، بل من الاستثمار المتدرج والحاسم، لأن ضغط السرد يتساوى بصورة صارمة كما ينبغي أن يكون في أدب الملاحظة. إن هذه النوعية الجديدة من القراءة ترتبط هنا بالطبيعة البصرية الخالصة للمادة الروائية. ونحن نعرف أن الهدف الذي يريده روب غريي هو أن يعطي للأشياء في الأخير امتيازا حكائيا لم يكن يعطى إلى حدّ الآن إلا إلى العلاقات الإنسانية وحدها. ومن هنا يبرز الهدف الوصفي المجدد بعمق، ذلك لأن المادة في هذا العالم "الموضوعي" لا تقدم أبدا كوظيفة القلب الإنساني (ذكري أشياء مستعملة)، لكن كفضاء عنيد لا يمكن للإنسان أن يعايشه إلا بالسير معه وليس باستعماله أو إخضاعه.

---

* فصل من كتاب:

R.Barthes, Essais critiques, Paris: Seuil, 1991.

(1) A propos du Voyeur, d'A. Robbe-Grillet.

هنا يكمن الاكتشاف الروائي الكبير الذي ضمنت "المحاولات" أول مواقعه، مواقع البداية، وتشكل "الرائي" مرحلة ثانية فيه تم الوصول إليها طبعا بشكل مقصود. ذلك أننا نحس دائما أن الإبداع عند روب غريي يستثمر منهجيا طريقة محددة سابقاً. ونحن نتقدم كما أعتقد عندما يأخذ مؤلفه قيمة التمثيل، كما أن مؤلفه مثله مثل أي عمل أدبي أصيل يصبح أكثر من مجرد أدب، أي مؤسسة للأدب: نحن نعرف أن كل ما ينتمي إلى الأدب بالفعل منذ خمسين سنة يملك هذه الفضيلة الإشكالية.

إن أهمية "الرائي" هي في العلاقة التي يقيمها الكاتب بين الأشياء والقصة. ففي "المحاولات " بني العالم الموضوعي على لغز من نمط بوليسي، وفي "الرائي" ليس هناك أي وصف للقمة. فهذه الأخيرة تقع في نقطة الصفر إلى درجة أننا لانكاد نستطيع تسميتها، وأقل من ذلك تلخيصها (كما يدل على ذلك حرج النقاد). أستطيع فقط أن أتقدم في جزيرة بلا تحديد، حيث يخنق المسافر الراعية الشابة ويعود إلى القارة. لكن هل أنا متيقن من هذه الجريمة؟ إن الفعل ذاته يتم نفيه (تبييضه) حكائيا (وهذا الفراغ ظاهر في وسط السرد)، والقارئ لا يستطيع إلا استنتاجه من الجهد المتأني للقاتل الذي يبذله من أجل محو هذا الفراغ (إذا جاز لنا القول)، وملئه بزمن "طبيعي". ويمكن القول كذلك إن امتداد العالم الموضوعي والدقة المتأنية في إعادة البناء يطوقان هنا حدثا غير محتمل: إن أهمية السوابق والنتائج وأدبيتها المطنبة ومعاندتها لكي تقال، تجعل الفعل مشكوكا فيه بالقوة، هذا الفعل الذي فجأة وبصورة مناقضة للخاصية التحليلية للخطاب ليس له كلمة مضمونة بصورة مباشرة قط.

إن تبييض الفعل يأتي، أولا وبطبيعة الحال، من الطبيعة الموضوعية للوصف. فالحكاية (وما نسميه "الروائية" بالتحديد) هي نتاج

نموذجي لحضارات الروح، ونحن نعرف هذه التجربة الإثنولوجية لـ"أميرودان"، فقد قدم فيلم "الصيد تحت البحار" لسود من الكونغو ولطلبة بلجيكيين، وقد لخصه الأولون تلخيصا وصفيا دقيقا وملموسا ودون أي وهم خيالي، أما الآخرون فبخلاف ذلك أبانوا عن ضعف بصري كبير فتذكروا بشكل سيّىء التفاصيل واخترعوا الحكاية وبحثوا عن الآثار الأدبية وحاولوا إيجاد حالات عاطفية، وبالضبط فهذا الانبثاق التلقائي للمأساة هو ما يقطعه في كل لحظة النظام البصري لروب غريي وذلك مثلما تمتص دقة المشهد عند الكونغوليين كل الدواخل المضمرة (**والدليل المناقض هو أن نقادنا الروحيين الذين بحثوا دون جدوى في "الرائي" عن القصة وأحسوا أن الرواية بدون دليل باثولوجي أو أخلاقي لا تنتمي إلى هذه الحضارة الروحية التي تحملوا مسؤولية الدفاع عنها**). هناك إذن صراع بين العالم البصري الخالص للأشياء وعالم الدواخل الإنسانية. وباختيار روب غريي للأول لا يمكنه إلا أن ينجذب بتحطيم الحكاية.

هناك بالفعل في "الرائي" تحطيم مقصود للحكاية، فالحكاية تتراجع وتصغر، ثم تتحطم تحت ثقل الأشياء. وتعمل الأشياء على استثمار الحكاية وتتداخل معها لتلتهمها بصورة جيدة. ومن الملاحظ أننا لا نعرف الجريمة ولا أسبابها ولا حالاتها ولا أفعالها، نعرف فقط المواد المعزولة والفاقدة في وصفها لكل تصديتها الظاهرة. فمعطيات الحكاية ليست هنا سيكولوجية ولا باثولوجية (**على الأقل في موقعها الحكائي**)، فهي تختزل إلى بعض الأشياء وتنبثق تدريجيا من الفضاء والزمن دون أي تجاوز سيىء معلن : الفتاة الصغيرة (**أو طبيعتها الأصلية لأن اسمها يتبدل باستمرار وعن غير قصد**)، والحبل الصغير، والوتد، وعمود الدعامة، وقطع الحلوى.

وحده التنسيق المتنامي لهذه الأشياء هو الذي يرسم، إن لم يكن الجريمة نفسها فعلى الأقل مكانها وزمانها. فالمواد تتجمع فيما بينها بنوع من المصادفة، لكن من تكرار مجموعة من الأشياء (الحبل الصغير وقطع الحلوى والسجائر واليد ذات الأظافر الحادة) يولد احتمال استعمالها جميعها في الجريمة. فهذه التجميعات لهذه الأشياء (كما نقول تجميعات الأفكار) تهيىء القارئ خطوة خطوة إلى وجود دليل محتمل، لكن دون القدرة على تسميته البتة، كما لو أننا في عالم روب غريي يجب أن ننتقل من نظام الأشياء إلى نظام الأحداث بوساطة سلسلة من ردود الفعل الخاصة، متفادين بعناية شديدة المرور بأي وعي أخلاقي.

لا يمكن لهذا النقاء إلا أن يكون مقصودا بالطبع، فالرائي كلها تنشأ من المقاومة المستحيلة للحكاية، والأشياء توجد باعتبارها الموضوع - الصفر للبرهان، والرواية تقع في هذه المنطقة الضيقة والصعبة، حيث تبدأ الحكاية (الجريمة) في التفسخ، وفي جعل العناد الرائع للأشياء في ألا تكون إلا هنا مقصودة. أيضا، هل هذا الميل الصامت لعالم موضوعي بشكل خالص نحو الدواخل والباثولوجيا ينتج ببساطة عن علة في الفضاء؟ وإذا ما أردنا أن نتذكر أن الهدف العميق لروب غريي هو أن يعرض لكل الامتدادات الموضوعية كما لو أن يد الروائي تتبع نظره في إدراك كامل للخطوط والمساحات فإننا سنفهم بأن عودة بعض الأشياء وأجزاء الفضاء المميزة من خلال تكرارها نفسها تشكل وحدها تصدعا أو ما يمكن تسميته البداية الأولى للذبول في النظام البصري الذي يقدمه الروائي على أساس التجاوز والامتداد والتوسيع. يمكننا القول إذن إنه بالقدر الذي يحطم فيه لقاء بعض الأشياء المتكرر توازي النظرات والأشياء، تحدث الجريمة، أي الحدث. فالعيب الهندسي

وإرهاق الفضاء واكتساح العودة هي الفتحة التي من خلالها ستهدد الرواية فيها بالحصار من قبل النظام السيكولوجي والباثولوجي والحكائي، وهنا بالتحديد تبدو الأشياء الممثلة لنفسها وكأنها تنفي قدرها كموجودات خالصة، فتستدعي الحكاية وما يحيط بها من أشياء ضمنية. فتكرارها والربط بينها يعريانها من كينونتها هنا ليلبسانها كينونة أشياء أخرى.

إننا نرى كل الفرق الذي يفصل صيغة التكرارات هذه عن تيمة المؤلفين الكلاسيكيين. فتكرار القيمة يجعل من عمقها مسلمة، والموضوع هو علامة أو مظهر لتماسك داخلي. ونقيض ذلك نجده عند روب غريي حيث لا تكون مجموعات الأشياء تعبيرية بل إبداعية. فمسؤوليتها ليست تعبيرية بل خلاقة، وليست مهمتها بيانية بل دينامية، وقبل أن تخلق لا شيء منها يمكن أن يقرأ يكون موجودا، إنها تحدث الجريمة ولا تقدمها، وبكلمة واحدة إنها لفظية. إن رواية روب غريي تبقى إذن خارج النظام التحليل – نفسي كليا، ولا يتعلق الأمر هنا بصيغة للتعويض والتسويغ حيث يتم أولا التعبير عن بعض التوجهات من خلال بعض الأفعال. إن الرواية تهدم عمدا كل ماض وكل عمق، فهي رواية توسع لا رواية فهم. والجريمة لا توازي شيئا (**وبالأخص الرغبة في الإجرام**)، فهي في كل الأوقات ليست جوابا أو حلا أو مخرجا لأزمة. فهذا العالم لا يعرف الضغط ولا الانفجار، ولا يعرف سوى تلاقي تقاطعات المسارات وعودة الأشياء. وإذا ما سعينا إلى قراءة الاغتصاب والقتل كأفعال تقوم على أساس باثولوجي فذلك يتم باستقرائنا التعسفي لمحتوى الشكل، وسنكون هنا ضحايا، مرة أخرى، لهذا الحكم القبلي الذي يجعلنا نعطي للرواية جوهرا هو الجوهر الذي نمنحه للواقع نفسه، أي لواقعنا نحن، فنحن دائما نتصور المتخيل كرمز للواقع

ونريد أن نرى في الفن الوجه الحقيقي للطبيعية. وكثيرون هم النقاد الذين زهدوا في الأدبية البارزة لعمل روب غريي في محاولة منهم لإدخال فيض من الخير والشر في هذا العالم الذي يشير فيه كل شيء مع ذلك إلى الاكتمال الظاهر، في حين أن تقنية روب غريي هي بالتحديد الرفض الجذري لكل ما هو فائق الوصف.

إن هذا الرفض للتحليل النفسي يمكن التعبير عنه بطريقة آخرى بقولنا إن الحدث عند روب غريي لا يتم تقديمه مبأرا Focalise أبدا. ويكفي أن نفكر فيما يمثله في الرسم عند رامبراند مثلا الفضاء المركز ظاهريا خارج القماش، فهذا العالم المكون من الأشعة والانتشار هو بالتقريب ما نجده في روايات العمق. هنا لا شيء شبيه، فالضوء لا يساوي نفسه، فهو لا يعبر، إنما يبسط، والفعل ليس الجواب الفضائي لنبع سري، حتى إن السرد يعرف لحظة امتياز (**صفحة الوسط البيضاء**)، ولذلك فهي ليست مركزية. فالأبيض (**الجَريمة**) ليس هنا مسكنا للإغراء، إنه فقط أقصى نقطة في سباق، والحجر الذي منه يعود السرد إلى منبعه. فهذا الغياب العميق للمسكن يعاكس باثولوجيا القتل، وهذا الأخير يتم تطويره وفق طرق بلاغية وليس موضوعاتية، وينكشف كما هو في موضعه وليس إشعاعيا.

لقد أشرنا إلى أن الجريمة هنا لم تكن غير تصدع في الفضاء والزمن (**وهو الشيء نفسه، لأن مكان القتل، الجزيرة، ليس إلا رسما لمسار**)، وكل المجهود الذي يقوم به القاتل هو إذن (**في الجزء الثاني من الرواية**) أن يغطي الزمن وأن يجد له استمرارية تكون هي البراءة (**وهذا هو التعريف نفسه للحجة بالتحديد، لكن تغطية الزمن هنا لا تتحقق أمام الآخر البوليسي وإنما أمام وعي فكري خالص يبدو وكأنه يتخبط حلميا في رعب رسم غير كامل**). ولكي تختفي الجريمة

كذلك، لابد أن تتخلى الأشياء عن عنادها في البقاء مجتمعة ومجموعة. ونحن نحاول أن نعيد إليها عن طريق استعادة التوالي الخالص للتجاور. ويلتبس البحث المتواصل عن فضاء بلا نسيج (**والحق أننا لا نعرف الجريمة إلا عن طريق هدمها**) بانمحاء الجريمة، أو أن هذا الانمحاء لا يوجد إلا في شكل نوع من منحدر الماء الاصطناعي الممدد بشكل رجعي طول اليوم. فالزمن يأخذ فجأة سمكا، ثم نعرف أن الجريمة وقعت. لكن في اللحظة التي يتخم فيها الزمن بالمتغيرات يتخذ صفة جديدة هي صفة الطبيعي. فكلما استعمل الزمن أكثر ظهر وكأنه مستساغ أكثر. و"ماتيرس" المسافر القاتل ملزم بعرض وعيه دون توقف على صدع الجريمة كريشة ملحلحة. وفي هذه اللحظات يستعمل روب غريي الأسلوب غير المباشر والخاص.

الأمر يتعلق إذن براء أقل من تعلقه بكذاب، أو أن مرحلة الاستبصار في القسم الأول بالأحرى تتلوها مرحلة الكذب في القسم الثاني. فالتمرين المتواصل على الكذب هو الوظيفة النفسية الوحيدة التي يمكن أن نمنحهما لماتيوس كما لو أن السيكولوجية والسببية والمقصدية كلها في أعين روب غريي لا تستطيع أن تقيد القاعدة الكافية للأشياء سوى في شكل جريمة وفي شكل حجة لجريمة. إن ماتيوس بإعادة تغطية يومه بطبقة من الطبيعة (زمنية وسببية) يكشف (**وربما ينكشف**) عن جريمته، ذلك لأن ماتيوس ليس أمامنا أبدا سوى وعي معاد التشكيل، وهذا هو موضوع أوديب. والفرق هو أن أوديب يعترف بخطأ تمت الإشارة إليه سابقا قبل الكشف عنه، وجريمته جزء من اقتصاد سحري للتعويض (طاعون التيبس)، أما الرائي فهو يفشي جريمة معزولة، عقلانية لا أخلاقية، ولا تظهر في أي لحظة، وهي معروضة في انفتاح كلي على العالم (السببية والنفسية والمجتمع). فإذا كانت الجريمة

تشكل فسادا فهي فساد للزمن وليس للدواخل الإنسانية ولا يشار إليها بدمارها بل بالتدبير المعيب لمدتها. هكذا تظهر حكاية الرائي لا اجتماعية ولا أخلاقية ومعلقة بالأشياء ومثبتة في حركة مستحيلة باتجاه تدميرها الخاص، ذلك لأن مشروع روب غريي دائما هو أن العالم الروائي يقوم على أشيائه وحدها. وعلى كم من الممارسات المحفوفة بالخطر حيث يتخلص البهلوان من نقط ارتكازه المشوشة، فالحكاية اذن تختصر وتخلخل شيئا فشيئا. والأحسن بالطبع هو التخلص منها. وإذا كانت لا تزال موجودة في الرائي فإنما كموقع لقصة ممكنة (**درجة الصفر في القصة أو المانا** mana **حسب ليفي- ستروس**)، وذلك لإبعاد آثار السلبية الخالصة الأكثر عنفا عن القارئ.

بطبيعة الحال أنّمحاولة روب غريي تقوم على أساس الشكلانية الجذرية. لكن يعدّ ذلك في الأدب مؤاخذة غامضة، لأن الأدب شكلي بالتعريف، فليس هناك مصطلح وسط بين خرق الكاتب وجماليته. وإذا كنا نعدّ الأبحاث الشكلية ضارة فما يجب منعه ليس هو فعل الكتابة بل البحث. يمكن أن نقول على النقيض من ذلك إن شكلية الرواية كما ينجزها روب غريي ليس لها قيمة إلا إذا كانت جذرية، أي إذا كان الروائي يملك الشجاعة في التماس رواية بلا محتوى قصدا، وعلى الأقل أثناء مدة يريد أن يرفع فيها كل العراقيل النفسية والبورجوازية. إن تأويلا ميتافيزيقيا أو أخلاقيا للرائي ممكن بدون شك (**وقد أعطى النقد الدليل على ذلك**)، وذلك في حالة تحرير حالة الصفر في الحكاية للقارئ الواسع الثقة بنفسه كل أنواع الحصار الميتافيزيقية. فمن الممكن دائما أن نشغل حرف السرد بروحانية مضمرة، وأن نقوم بتحويل أدب الملاحظة الخالص إلى أدب الاحتجاج أو الصراخ. وبالتعريف فالواحد يعطي للآخر. وبالنسبة إلي فإنني أعتقد أن الأمر

يتعلق بتجريد الرائي من قيمته، فهو كتاب لا يمكنه أن يقوم إلا بوصفه إنجازا كاملا للنفي، وهذا المعنى فقط يمكن أن يتخذ موقعه في هذا الحيز الضيق جدا، وفي هذا الدوار النادر حيث يسعى الأدب إلى أن يحطم نفسه دون أن يستطيع، وأن يحجز في حركة واحدة محطما ومحطما . وقليلة هي الأعمال التي تدخل في هذا الهامش القاتل، لكن هي اليوم وحدها التي تعتدّ بها بلا شك. ففي الظروف الاجتماعية الحالية لا يمكن للأدب أن يكون في الوقت نفسه موجها للعالم ومتقدما عليه كما هو الحال في فن التجاوز كله إلا في حالة ما قبل الانتحار الدائم، ولا يمكن أن توجد إلا في صورة مشكله الخاص معاقبا ومطاردا. وإلا فمهما كان سخاء مضمونه أو دقته فإنه ينتهي دوما برزوحه تحت ثقل الشكل التقليدي الذي يعرضه للخطر بالقدر الذي يشكل فيه هو حجة المجتمع المستلب الذي ينتجه ويستهلكه ويسوغه. إن الرائي لا يمكن أن ينفصل عن نظام الأدب الارتكاسي، لكنه وهو يحاول أن يعقم شكل السرد نفسا، ربما يهيىء دون أن يحقق، حالة اللاتكيف عند القارىء بالنسبة إلى الفن الجوهري للرواية البورجوازية. إنه على الأقل الافتراض الذي يتيح اقتراحه هذا الكتاب.

Critique: 1954.

الأدب.... اليوم*
حوار مع رولان بارت
LA LITTÉRATURE, AUJOURD'HUI

❖ هل بإمكانكم أن تقولوا لنا ما هي انشغالاتكم الآن وإلى أي حد تتقاطع هذه الانشغالات مع الأدب؟[1]

– لقد كنت أهتم دائما بما يمكن تسميته بالوظيفة الخاصة للأشكال، غير أنني فقط، في آخر كتابي "ميثولوجيات"، رأيت أنه يجب طرح هذا الموضوع بمصطلحات الدلالة، ومنذ ذلك الحين، أصبحت الدلالة ظاهريا انشغالي الأساسي، أي الدلالة التي تعني اتحاد الشيء الذي يعنى بالمعنى، وإذا شئتم أيضا أقول لا الأشكال ولا المضامين، بل السيرورة التي تربط هذه بتلك، وبعبارة أخرى، فمنذ التقديم المؤخر لكتابي ميثولوجيات أصبحت الأفكار والموضوعات تهمني أقل مما تهمني الطريقة التي يلجأ إليها المجتمع لإنتاج المادة الخاصة بعدد معين من الأنساق الدالة. هذا لا يعني أن هذه المادة مختلفة، بل يعني بأننا لا يمكن أن ننقب عليها وأن نستعملها، وأن نحكم عليها، وأن نصنع منها مادة للتفسيرات الفلسفية والسوسيولوجية أو السياسية دون أن نصف ونفهم أولا نسق الدلالة التي لا تشكل فيه إلا عنصرا. ولأن هذا النسق شكلي، وجدت نفسي محشورا في سلسلة من التحليلات البنيوية التي تهدف كلها إلى تحديد عدد من «اللغات» المافوق – لسانية - extra linguistiques، فهناك في الحقيقة عدد من اللغات بعدد الموضوعات

---

* فصل من كتاب:

R.Barthes. Essais critiques. Paris: Seuil, 1991.

(1) Réponse à un questionnaire élaboré par la revue Te Quel.

الثقافية (كيفما كانت أصولها الحقيقية) قام المجتمع بمنحها سلطة الدلالة. فمثلا الطعام يصلح للأكل، لكنه يصلح أيضا لإنتاج دلالة (شروط، ظروف أذواق). فالطعام إذن نسق دال، ويجب أن نقوم بوصفه باعتباره كذلك في يوم من الأيام، وكأمثلة عن الأنساق الدالة (إذا ما تركنا نسق اللغة بالمعنى الحرفي جانبا) يمكن أن نذكر اللغة واللباس والصور والسينما والموضة والأدب.

بطبيعة الحال، فهذه الأنساق ليس لها البنية ذاتها، ويمكن أن نتوقع أن الأنساق الأكثر أهمية أو الأكثر تعقيدا هي "الأنساق المشتقة من الأنساق الدالة نفسها، إنه حال الأدب الذي هو مشتق من نسق دال بامتياز هو اللغة، وهو حال الموضة كذلك، على الأقل كما هي متصورة في مجلات الموضة، ولهذا فإنني بدل أن أتعامل مباشرة مع الأدب، وهو النسق المخيف بسبب ثرائه بالقيم التاريخية، حاولت مؤخرا وصف نسق الدلالة الذي يشكله اللباس النسائي المعاصر كما تصفه المجلات المتخصصه[1]. وكلمة وصف هذه تقول الكثير، وأنا باستقراري داخل الموضة كنت أدخل الأدب. وإجمالا، فليست الموضة المكتوبة إلا أدبا خاصا ونموذجيا، ذلك لأنها وهي تصف اللباس تقوم بمنحه معنى (من معاني الموضة) ليس هو المعنى الحرفي للجملة. أليس هذا هو التعريف نفسه للأدب؟ إن التشابه يذهب بعيدا، فالموضة والأدب هما بلا شك ما أسميه الأنساق المثلية الثابتة homostatiques، أي الأجناس التي لا تقوم وظيفتها على إيصال مدلول موضوعي خارجي وسابق على النسق، ولكن تقوم على خلق توازن وظيفي، ودلالة متحولة، ذلك لأن الموضة ليست شيئا آخر غير ما نقول نحن عنها، والمعنى الثاني للنص الأدبي هو بلا ريب معنى "فارغ"، على الرغم من هذا، فالنص لا يتوقف عن الاشتغال كدال عن هذا المعنى الفارغ. إن الموضة والأدب معا يدلان بقوة،

(1) Système de la Mode, à paraître aux éditions du Seuil.

وبدقة، وبكل حيل الأدب المتطرف، لكن، وإذا جاز لنا القول، فهما يدلان على "لاشيء"، فوجودهما يكمن في الدلالة signification وليس في مدلولاتهما signifies. وإذا كان الأدب والموضة حقا يشكلان نسقين دالين يكون المدلول فيهما مبدئيا خائبا، فهذا يستوجب بقدرية أن نراجع الأفكار التي يمكن أن تكون لنا عن تاريخ الأدب. فكلاهما يشبهان سفينة أرجو Argo. فأجزاء ومواد الموضوع تتغير إلى درجة أن الموضوع هو دوريا جديد، ومن ثمة ومن جهة فإن الاسم الذي هو وجود هذا الموضوع يبقى دائما هو نفسه. إن الأمر يتعلق بالأنساق أكثر من تعلقه بالموضوعات، فوجودها في الشكل وليس في المضمون أو الوظيفة، وفي النتيجة هناك تاريخ شكلي لهذه الأنساق يستنفد بدون شك جهدا أكثر مما يستنفد تاريخها بالمعنى الحرفي كما نظن، وذلك بسبب أن هذا التاريخ هو معقد، وملغى أو مهيمن عليه من طرف تحول باطني للأشكال. هذا أمر واضح بالنسبة إلى الموضة، حيث تكون دورات الأشكال منتظمة، فتكون إما سنوية على المستوى القصير أو جيلية على المستوى الطويل (**انظر الأعمال المتازة لكروبي** Kroeber **وريتشاردسون** Richardson). وبالنسبة إلى الأدب فالمشكلة أكثر تعقيدا بالطبع، ذلك بسبب أن الأدب يستهلكه مجتمع أوسع مندمج أكثر من مجتمع الموضة، وخصوصاً بسبب أن الأدب (**المطهر**) من أسطورة التافه الخاص بالموضة من المفروض فيه أن يجسد نوعا من الوعي عند المجتمع كله، وهو بهذا يصبح تاريخيا قيمة طبيعية إذا جاز لنا القول. وبالفعل فتاريخ الأدب بوصفه نسقا دالا لم يكتب أبدا، فمنذ زمن طويل تمت كتابة تاريخ الأجناس (**وليس له إلا صلات قليلة مع تاريخ الأشكال الدالة**)، وهذا التاريخ هو التاريخ الذي يغلب على المناهج المدرسية إلى حد الآن، ثم وبتأثير من تين Taine ماركس Marx تم تأسيس تاريخ للمدلولات الأدبية هنا وهناك، والتأسيس الأكثر إثارة على هذا المستوى هو بلا شك عملُ غولدمان Goldmann. فقد ذهب

غولدمان بعيدا، لأنه حاول أن يربط الشكل (التراجيديا) بالمضمون (الرؤية عند الطبقة السياسية)، لكن وحسب اعتقادي فالتفسير كان غير تام، لأن الربط نفسه، أي الدلالة على العموم، لم يكن مفكرا فيها بصورة جيدة. فما بين العنصرين، الأول تاريخي والثاني أدبي، نحن نلمس علاقة تماثلية analogique (الخيبة التراجيدية لباسكال وراسين تنتج - كما تنتج النسخة - الخيبة السياسية للجناح اليميني في الحركة الجنسينية) لدرجة أن الدلالة التي يطلبها غولدمان بكثير من الحدس تبقى في نظري حتمية مقنعة، وما ينبغي عمله ليس إعادة كتابة تاريخ المدلولات الأدبية، ولكن تاريخ الدلالات أي على العموم تاريخ التقنيات الدلالية التي بفضلها يفرض الأدب معنى لما يقول (حتى وإن كان فارغا). وباختصار يجب أن تكون لنا الشجاعة في الدخول إلى "مطبخ المعنى".

❖ لقد كتبتم فيما مضى "إن كل كاتب عندما يولد تطرح عليه قضية الأدب"، ألا يمكن أن تفرض إعادة السؤال المستمرة والضرورية هذه في المستقبل تأثيرا قويا على بعض الكتاب الذين لا تشكل "إعادة السؤال بالنسبة إليهم سوى "طقس" أدبي بدون هدف حقيقي؟ ثم ألا تعتقدون من ناحية أخرى أن مفهوم "الفشل " الضروري لـ "النجاح " العميق للعمل غدا هو الآخر مقصود في معظم الأحيان؟

- هناك نوعان من الفشل: الأول هو الفشل التاريخي لأدب لا يمكن أن يجيب عن الأسئلة التي يطرحها العالم دون أن يشوه الطابع المخيب للنسق الدال الذي يشكل في هذه الحالة شكله الأكثر نضجا. فالأدب اليوم قد تم اختزاله إلى مجرد وضع للأسئلة على العالم، في حين أن العالم المستلب يحتاج الى أجوبة. والفشل الثاني هو الفشل الاجتماعي للعمل الأدبي أمام جمهور يرفضه. فالفشل الأول يمكن أن يعيشه كل كاتب إذا كان واضحا، مثل الفشل الوجودي لمشروعه في الكتابة. ونحن لا نستطيع أن نقول عن ذلك شيئا، ولا يمكن أن نخضع ذلك إلى نوع من

الأخلاقية أو إلى نوع من النقاء على الأقل. فما الذي يمكن قوله لوعي شقي مفروض عليه تاريخيا أن يكون شقيا؟ إن هذا الفشل ينتمي إلى هذه "الفلسفة الداخلية التي لا يجب الإفصاح عنها البتة (ستندال). أما بالنسبة إلى الفشل الاجتماعي فهو لا يهم (بعد المؤلف نفسه بالطبع) علماء الاجتماع أو المؤرخين الذين يفسرون رفض الجمهور بأنه مظهر يعبر عن موقف اجتماعي أو تاريخي. ويمكن أن نلاحظ في هذه النقطة أن مجتمعنا يرفض عددا قليلا من الأعمال، وأن "المثاقفة" مع الأعمال المتمردة (القليلة بالطبع) وغير التقليدية أو المتنسكة، أو ما نسميه باختصار الأعمال الطليعية هو عمل يحدث بسرعة. فإذن نحن لا نرى أبدا ثقافة الفشل هذه التي تتحدثون عنها، لا عند الجمهور، ولا عند الناشرين (بالطبع)، ولا عند الكتاب الشباب الذين يبدون جلهم واثقين بما يقومون به من عمل. ربما لا يمكن لهذا الإحساس الأدبي الفاشل أن يأتي إلا إلى أولئك الخارجين عنه.

❖ في "درجة الصفر في الكتابة" وفي نهاية "ميثولوجيات"[1]، قلتم إنه ينبغي البحث عن "مصالحة بين الواقع والناس، بين الوصف والتفسير، بين الموضوع والمعرفة". هل هذه المصالحة مستمدة من موقف السورياليين الذين يعتبرون أن "الانكسار" الذي حدث بين العالم والفكر الإنساني لا يمكن أن يعالج؟ وكيف توفقون بين هذا الرأي ودفاعكم عن "الالتزام المخفق" (الكافكاوي) عند الكاتب؟

هل يمكنكم أن توضحوا لنا هذا المفهوم الأخير؟

– بالنسبة إلى السوريالية، فالتطابق بين الواقع والفكر الإنساني، برغم الإغراءات السياسية للحركة، كان ممكنا أن يحدث بصورة مباشرة، أي بدون أية وساطة. لكن منذ اللحظة التي نرى فيها أن المجتمع لا يمكن أن يخرج عن استلابه دون حدوث تحول سياسي أو اجتماعي، فإن هذا التطابق نفسه (أو المصالحة)، دون أن يتوقف عن أن

(1) Éditions du Seuil, 1953 et 1957

يكون مشروعا ينتقل إلى مستوى اليوطوبيا. فهناك عندئذ رؤية يوطوبية (غير مباشرة) ورؤية واقعية (مباشرة) في الأدب إذن، والرؤيتان معا ليستا متعارضتين بل هما متكاملتان.

وبطبيعة الحال، فالرؤية الواقعية المباشرة المتعلقة بالواقع المستلب، لا يمكن أن تكون دفاعا بأي شكل من الأشكال، ففي المجتمع المستلب يكون الأدب سلبا. وليس هناك أي أدب واقعي (حتى أدب كافكا) يمكن أن "ندافع" عنه، لأن الأدب لا يحرر العالم. ومع ذلك، وفي هذه الحالة "المختزلة" التي يضعنا فيها التاريخ اليوم هناك طرق كثيرة لكتابة الأدب: هناك الاختيار الممكن ومن ثم هناك مسؤولية الكاتب على الأقل، إن لم تكن هناك أخلاقية. فيمكن أن نجعل الأدب قيمة تأكيدية سواء من خلال التكرار وذلك بربطه بقيم المجتمع المحافظة، أو من خلال الجهد، وذلك بجعله وسيلة كفاحنا التحرري. وفي المقابل يمكن أن نعطي للأدب قيمة تساؤلية بالأساس، وحينئذ يصبح للأدب علامة (وربما العلامة الوحيدة الممكنة) عن هذه الكثافة التاريخية التي نحيا فيها ذاتيا. والكاتب وهو يستخدم هذا النسق الدال والمخيب الذي يشكله الأدب في نظري، يمكن عندئذ في الوقت نفسه أن يلتزم عميقا في عمله بالعالم وبأسئلة العالم، لكن بشرط أن يعلق هذا الالتزام بالتحديد هناك حيث تعطيه الأفكار والأحزاب والمجموعات والثقافات جوابا. إن سؤال الأدب هو في حركة واحدة إذن صغير جدا (بالمقارنة مع احتياجات العالم) وجوهري جدا (لأن هذا السؤال هو الذي يشكله). وهذا السؤال ليس هو: ما معنى العالم؟ ولا حتى: هل العالم له معنى؟ بل هو فقط: هذا هو العالم، فهل له معنى؟ الأدب هو حقيقة إذن، لكن حقيقة الأدب هي في الوقت نفسه هذا العجز نفسه عن الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها العالم عن مآسيه، وهذه القدرة على طرح الأسئلة الحقيقية والشاملة التي لا تكون الإجابة عنها مفترضة بشكل أو بآخر وفي الشكل نفسه للسؤال الذي هو المؤسسة التي لم تنجح فيها أية فلسفة ربما والذي ينتمي حقيقة للأدب.

❖ ما هو رأيكم في فضاء التجربة الأدبية الذي يمكن أن تكونه اليوم مجلة كمجلتنا؟

وهل يبدو لكم أو لا يبدو لكم، مفهوم "الاكتمال" ذو الطابع الجمالي (المفتوح الآن حيث لا يتعلق الأمر فعلا بـ "الكتابة جيدا") شرطا يمكن أن يبرر هذه التجربة؟

ثم ما هي النصائح التي تودون إسداءها لنا؟

- إنني أتفهم مشروعكم، فقد وجدتم أنفسكم من جهة أمام مجلات أدبية أدبها هو أدب السابقين عليكم، ومن جهة ثانية وجدتم أنفسكم أمام مجلات متعددة الموضوعات لا تهتم كثيرا بالأدب. ولأنكم لم تشعروا بالارتياح أردتم أن تواجهوا في الوقت نفسه نوعا من الأدب ونوعا من احتقار الأدب. وفي هذه الحالة فالموضوع الذي تنتجونه في نظري مفارق، والسبب هو أن نتصور أننا بشكل من الأشكال نسعى إلى تأسيس حدث هام، ونظرا لأن الأدب ليس إلا شكلا، فهو لا ينتج أي حدث مهم، فالعالم هو الذي يشكل الحدث المهم وليس الأدب. الأدب ليس إلا إضاءة غير مباشرة، فهل يمكن أن نصنع مجلة بما هو غير مباشر؟ أنا لا أظن ذلك، فإذا حاولت مباشرة أن تشتغل على بنية غير مباشرة، فإنها تهرب منك، وتصبح فارغة، أو على النقيض من ذلك تتسمر، وعلى كل حال، فالمجلة الأدبية لا يمكن إلا أن تنقص من الأدب، فمنذ أورفي Orphee عرفنا أنه لا ينبغي أن ننقلب على من نحب، إلا بهدف تدميره، وكون المجلة أدبية فهي تنقص العالم الذي لا يشكل مجرد فراغ.

إذن ما العمل؟ قبل كل شيء يجب أن ننجز أعمالا، أي موضوعات جديدة. أنت تتكلم عن الاكتمال، فقط العمل هو الذي يمكن أن يكون مكتملا، أي أنه يتقدم كسؤال كلي، ذلك لأن الاكتمال عمل لا يعني أي شيء سوى أننا نوقفه في الوقت الذي سيعني شيئا حيث ينتقل من كونه سؤالا إلى كونه جوابا. ينبغي إذن أن يصنع العمل كنسق كامل للدلالة،

وفي هذه الحالة سيخيب الدلالة، إن هذا النوع من الاكتمال مستحيل بالطبع في المجلة، حيث تكون وظيفة المجلة هي إعطاء أجوبة بدون توقف لا يقترحه العالم. وبهذا المعنى فإن المجلات "الملتزمة" تكون مسوَّغة ومسوَّغة أيضا لأنه مثلما أن اختزال مكانة الأدب هو مموَّغ أكثر فأكثر. وكونها مجلات فهي محقة في أن تكون ضدكم، ذلك أن عدم الالتزام يمكن أن يكون هو حقيقة الأدب لكنه لا يمكن أن يكون قاعدة عامة بل على النقيض، لكن لماذا لا تلتزم المجلة بما أنه لا شيء يمنعها من ذلك؟ بطبيعة الحال لا يعني هذا أن المجلة يجب أن تكون بالضرورة ملتزمة لأي "جهة في اليسار" يمكن مثلا أن تجاهر على العموم بنزعة "تيل كيل" tel quel التي هي "إيقاف لأي حكم" نظريا، لكن بالإضافة إلى أن هذه النزعة لا يمكن إلا أن تعترف بالتزام عميق بتاريخ رهاننا (ذلك لأن "إيقاف الحكم" لا يمكن أن يكون بريئا)، ولا يمكن أن يكون لها معنى مكتمل إلا إذا ارتبطت يوميا بكل ما يتحرك في العالم، من آخر قصيدة لبونج ponge إلى آخر خطاب لكاسترو، ومن آخر حب لسورية Soraya الى آخر رائد فضاء. إن الطريق (الضيق) بالنسبة إلى مجلة كمجلتكم هو إذن أن ترى العالم كما يصنع من خلال وعي أدبي، وأن تعدّ دوريا الحدث Actualite كمادة العمل السري، وأن تجعلك تعيش من اللحظة الهشة جدا والمظلمة بعض الشيء، حيث يقوم المعنى الأدبي بالقبض على علاقتنا بالحدث الواقعي.

*** هل تعتقدون بوجود معيار "النوعية" في العمل الأدبي؟ أليس الأجدر بنا أن نضع هذا المعيار أولا؟ هل تعتقدون أننا على حق عندما لا نحدد هذا المعيار في البدء؟ وأن نتركه يتبع إذا أمكن من الاختيار التجريبي؟**

- إن اللجوء إلى التجريبية هو ربما فعل مبدع وليس سلوكا نقديا، وإذا رأينا الأدب فالعمل هو دائما الإنجاز لمشروع قصده المؤلف على مستوى من المستويات (ليس دائما المستوى الثقافي) وربما تتذكرون أن فاليري كان يقترح أن يؤسس نقداً يبني على المسافة التي تفصل العمل

عن مشروعه. يمكن بالفعل أن نعرف "النوعية" في عمل أدبي ما بوصفها أقرب مسافة تفصلها عن الفكرة التي نشأت عنها. ولكن وكما أن هذه الفكرة ليست واضحة تماما، ذلك لأن الكاتب لايضعها إلا في عمله، أي عن طريق التأمل الذي ندرسه، فنحن لا يمكننا أن نحدد "النوعية في العمل" الأدبي إلا بطريقة غير مباشرة فنقول: إنها إحساس بالصرامة، إحساس أن الكاتب يلتزم دائما بقيمة واحدة، وهذه القيمة نفسها هي التي تعطي للعمل الأدبي وحدته ويمكن أن تتغير حسب الأزمنة. نحن نرى مثلا أنه في الرواية التقليدية لا يرتبط الوصف بأية تقنية صارمة، فالروائي يخلط ببراءة بين ما يراه وما يعرفه وبين ما تراه شخصيته وما تعرفه، فصفحة من ستندال (أفكر في وصف كارفيل Carville في لامياف Lamief) تتضمن مجموعة من الأوعاء الحكائية، لم يكن نظام الرؤية في الرواية التقليدية نقيا، دون شك، ذلك لأن النوعية كانت حينئذ متعلقة بقيم أخرى وأن العلاقة بين الروائي وقارئه لم تكن تطرح أي مشكل. لقد تمت دراسة هذه الفوضى أول مرة بطريقة منظمة (وغير بريئة) كما يظهر لي عن طريق بروست الذي يحمل سارده صوتاً واحداً لكن مجموعة من الأوعاء، هذا يعني أن العقلانية التقليدية حلت محلها عقلانية روائية، ولكن وفي الوقت نفسه كانت الرواية التقليدية كلها قد تعرضت للاشتعال، و(لكن كيف نجلب الاهتمام؟) أو أن ندخلها ضمن نسق من الرؤيا صفاؤها يقلص كثيرا من معرفة القارئ.

❖ "نعرف كم أن أدبنا الواقعي هو أدب أسطوري (أو هو أسطوة فظة للواقعية) وكم أن أدبنا اللاواقعي له على الأقل الحظ في أن يكون أقل أسطورية".

هل بإمكانكم أن تميزوا بالملموس بين هذه الأعمال بإعطائنا تعريفكم للواقعية الأدبية الحقة؟

– إلى حد الآن، تم تحديد الواقعية بمضمونها أكثر بكثير من بتقنيتها (تقنية "الدفاتر الصغيرة على الأقل)، فالواقعية "كانت تشكل

أولا النثري، واليومي، والوضيع، ثم فيما بعد البنية التحتية المتراكبة للمجتمع المستخلص من جمالياته ووسائله، لم نكن نشك في أن الأدب لا ينسخ ببساطة شيئا ما، وحسب مستوى هذا الشيء فإن العمل كان واقعيا أو غير واقعي.

وفي هذه الحالة، قد نتساءل ما هو الواقع؟ نحن لا نعرفه البتة إلا في صورة أفعال (**العالم الفيزيائي**) أو في صورة وظائف (**العالم الاجتماعي**) أو في صورة فانتازيات (**العالم الثقافي**)، باختصار، لم يكن الواقع أبدا هو نفسه إلا إحالة، فعندما نعلن أننا ننسخ الواقع يعني هذا أننا نختار هذه الإحالة وليس تلك الإحالة، فالواقعية في لحظة ولادتها بالذات كانت خاضعة لمسؤولية اختيار، هنا تكمن خاصية أولى خاصة بكل الفنون الواقعية، وذلك عندما نفرض لها حقيقة شيئا ما خاما وأكثر حدة من حقائق الفنون الأخرى الموصوفة بالتأويل. هناك خاصية أخرى تخص الأدب والتي تصير الواقعية الأدبية أكثر أسطورية وهي أن الأدب ليس إلا لغة، فحقيقتها تكمن في اللغة، لكن اللغة هي، وقبل أي توظيب أدبي، نظام معنى، فقبل أن تكون أدبا تفترض خصوصية في المواد (**الكلمات**)، غير متواصلة، اختيار، قولبة، منطق خاص. أنا في غرفتي، أرى غرفتي، ولكن هل رؤية غرفتي ألا يعني أنني أكلمها؟ وحتى إذا لم يكن الأمر كذلك عما ما أراه، ماذا عساي أقول؟ سرير؟ نافذة؟ لون؟ إنني أقوم بتقطيع هذا المتواصل القابع أمامي. إضافة إلى ذلك هذه الكلمات البسيطة هي نفسها قيم، لها ماضٍ، وجوارات، ومعانيها تنبثق من علاقاتها مع الشيء الذي تعنيه أكثر مما ينبع من علاقتها مع كلمات أخرى، قريبة منها أو مختلفة عنها. وبالضبط في هذه المساحة من المعنى، من المعنى الثاني، سيسكن وسيتطور الأدب. وبعبارة أخرى، بالمقارنة مع الأشياء نفسها، يكون الأدب أساسا لا واقعيا، الأدب هو اللاواقعي نفسه، أو على الأصح، وبعيدا عن أن يكون نسخة مماثلة للواقع، هو على النقيض الوعي نفسه للاواقعية اللغة. فالأدب الأكثر

"حقيقة" هو الأدب الذي يعرف نفسه بالأكثر لا واقعية، حيث لا يعرف اللغة، إنه هذا البحث عن حالة وسطى بين الأشياء والكلمات، إنه هذا التوتر للوعي الذي يكون في الوقت نفسه مأخوذا ومحدودا بالكلمات، والذي له بوساطتها سلطة في الوقت نفسه كلية وغير مؤكدة. إن الواقعية هنا لن تكون تلك الواقعية التي "تلون" الواقع، لكن تلك الواقعية التي وهي تتوسل بالعالم كمضمون (هذا المضمون نفسه غريب عن بنيتها، أي عن وجودها)، تتعمق أكثر فأكثر في الواقع اللاواقعي للغة. هل هناك أمثلة ملموسة؟ الملموس ثمنه غال، وهنا يوجد تاريخ للأدب يجب علينا إعادة بنائه من خلال زاوية النظر هذه. وما يمكن أن نقوله، حسب ما أعتقد، هو أن التعمق في دراسة اللغة لا يزال في بدايته، فهي تشكل خزانا من الإبداع غني إلى حد كبير، ولا ينبغي لنا أن نعتقد أن التعمق في اللغة هو امتياز شعري، فالشعر معروف أنه يهتم بالكلمات في حين تهتم الرواية بالواقع، إن الأدب هو إشكالية اللغة، فمثلا الأدب الكلاسيكي كان يشكل في نظري نوعا من التعمق ذي الطابع العقلاني للغة، في حين جاء الشعر المعاصر يحمل نوعا من اللاعقلانية، وجاءت الرواية الجديدة تحمل نوعا من الماتيتيmatite. من زاوية النظر هذه كل تحولات اللغة ماهي إلا هذه التجارب الأولية، فهي لا تذهب بعيدا، فالجديد، والمجهول، والأكثر ثراء في الأدب، نجدها في جانب العقلانيات الخاطئة للغة.

❖ كيف ترون ما يسمى الآن بالأدب المعاصر "مباشرة"؟ ماذا تنتظرون من هذا الأدب؟ وهل لهذا الأدب معنى؟

– يمكن أن أطلب إليكم أنتم أن تقوموا بتعريف الذي تعنونه بالأدب المعاصر، وسيكون هذا الأمر كما أظن شديد الصعوبة، ذلك أنكم إذا وضعتم لائحة للكتاب ستتضح الفروق يجب عليكم أن تعلقوا على كل حالة، وإذا وضعتم أمامكم نظرية، ستعرفون الأدب اليوطوبي (أو بعبارة أدق الأدب كما تظنونه) ولكن كل كاتب في الواقع سيعرف بالخصوص

بالفرق بينه وبين هذه النظرية. واستحالة إيجاد تركيب ليس بدون معنى فهي تعبر عن الصعوبة التي نوجد فيها وتتعلق بالقبض نحن أنفسنا المعنى التاريخي للزمن والمجتمع اللذين نعيش فيهما.

إضافة إلى الإحساس الذي يكون لدينا عن العلاقة الحميمية بين أعمال الرواية الجديدة، مثلا، وقد حددت الآن هنا وضعية للرواية، يمكن أن نتردد في أن نرى في الرواية الجديدة شيئا آخر غير أنه واقع سوسيولوجي، أسطورة أدبية أصولها ووظيفتها يمكن أن تشرح بكل ارتياح، مجموعة من الصداقات، شبكة من وسائل النشر وموائد مستديرة لا تكفي أن تمكننا من وضع تركيب حقيقي للأعمال. هل هذا التركيب أمر ممكن؟ ربما يكون ممكنا في يوم من الأيام، ولكن إذا ما قمنا بالوزن الصحيح للوضع اليوم سيظهر من الأفضل أن نتساءل عن كل عمل على حدة، وعدّه بمنزلة عمل وحيد، أي كشيء لم يختزل العلاقة القائمة بين الذات والتاريخ والذي، بعدّه عملاً مكتملاً، ينبني على هذه العلاقة. باختصار ينبغي أن نتساءل أكثر عن معنى عمل روب غريي أو بوتور بدل أن نتساءل عن معنى "الرواية الجديدة"، وأنتم تفسرون الرواية الجديدة كما هي اليوم، أنتم تفسرون جزءا صغيرا من مجتمعنا، في حين أنكم عندما تفسرون روب غريي أو بوتور كما هم، فسيكون لكم إمكانية، فيما وراء شفافيتكم التاريخية، الوصول إلى شيء من التاريخ العميق لزمانكم: أليس الأدب هو هذه اللغة الخاصة التي تجعل من "الذات" علامة عن التاريخ؟

تيل كيل ١٩٦١

II

الجزء الثاني

في الكتابة*

- ما هي الكتابة؟
- الكتابة والكلام
- الكتابة والصمت
- الكتابة والثورة
- الكتابة الروائية

* من كتاب: "درجة الصفر في الكتابة":

Le Degré zéro de l'écriture, Éditions du Seuil - 1953

ما هي الكتابة؟
QU'EST-CE QUE LA CRITIQUE?

من المعلوم أن اللغة هي مجموعة من الالتزامات والعادات يشترك فيها جميع كتاب عصر ما. ويعني ذلك أن اللغة هي بمنزلة طبيعة تمر كليا عبر كلام الكاتب، دون أن تعطيه، مع ذلك، أي شكل، بل دون أن تغذيه: إنها شبيهة بدائرة مجردة من الحقائق، وخارجها فقط تبدأ بالترسب كثافة كلمة وحيدة. وهي تضم كل الإبداع الأدبي تقريبا كما ترسم السماء الأرض وارتباطهما للإنسان مسكنا مألوفا. هي مؤونة من المواد الأولية، أكثر مما هي أفق، أي أنها في الوقت نفسه حد ومحطة، بكلمة واحدة هي مساحة مطمئنة من الاقتصاد. فالكاتب لا يقدر فعل أي شيء للحرف: فاللغة، هي على الأفضل بالنسبة إليه، كأنها خط ربما يشير خرقه إلى وجود يتخطى اللغة: هي هواء لفعل، هي تعريف وانتظار لمكن. هي ليست مكان التزام اجتماعي، ولكنها فقط فعل منعكس ليس فيه اختيار، ملك المشاع بين الناس لا بين الكتاب، وهي تبقى خارج طقوسية الكلمات، هي شيء اجتماعي تعريفا لا انتقاء. لا أحد يستطيع أن يحشر، دون تهيئة، حريته بوصفه كاتبا في عتامة اللغة، ذلك لأن التاريخ كله يقف عبرها كاملا متماسكا موحدا على هيئة طبيعة. كذلك، فإن اللغة بالنسبة إلى الكاتب ليست إلا أفقا إنسانيا يقيم- على بعد- بعض ألفة، وهي بالنتيجة سلبية خالصة: والقول إنّ "كامو" و"كونو" يتكلمان لغة واحدة ليس إلا افتراضا لقبول سباق، بكل اللغات البدائية منها والمستقبلية التي لا يتكلمانها: ولما كانت لغة الكاتب معلقة بين أشكال مبطلة وأشكال مجهولة، فهي أقرب كثيرا إلى أن تكون

حدا أخيرا منها إلى أن تكون صيدا، هي الفضاء الهندسي لكل ما لا يستطيع أن يقول دون أن يضيع، كـ"اورفيه" وهو يلتفت، الدلالة الوطيدة لخطوتها، والحركة الجوهرية لاجتماعيتها.

اللغة هي إذن ما تحت الأدب، والأسلوب، هو بالتقريب، ما بعده: فالصور والصبيب والمعجم، كل ذلك يخرج من لحم الكاتب ودمه، من ماضيه، ويصبح تدريجيا آليات فنه نفسها. وهكذا، وتحت اسم االأسلوب تتشكل لغة مستقلة بذاتها، جذورها أساطير المؤلف الذاتية والسرية، وفي ما دون فرضية الكلام حيث يتكون أول زوج من الكلمات والأشياء، وحيث تستقر للمرة الأخيرة، كل تيمات وجوده اللغوية. ومهما بلغ الأسلوب من الرهافة فلابد من أن يحوي شيئا من الفجاجة: هو شكل ليس له قصد معين، وهو نتاج اندفاعة وليس نتاج نية، إنه بمثابة بعد عمودي منفرد للفكرة، يحيل على حياة، على ماض لا على تاريخ: هو "شيء" الكاتب، وروعته وسجنه، هو عزلته. إنه حيادي وشفاف بالنسبة إلى المجتمع فهو ليس نتاج انتقاء أو تأمل في الأدب بل هو مسلك مغلق للشخص. إنه النصيب الخاص لما هو شعائري، ينبثق بدءا من أعماق الكاتب الأسطورية وينتشر خارج مسؤوليته. هو الصوت الزخرفي لجسد مجهول سري، عمله كعمل الضرورة، حتى لكأن الأسلوب، في ازدهاره حد أخير لاستحالة عمياء عنيدة، تنطلق من منطقة هي دون الالتزام أو يتكون الأسلوب على تخوم الجسد والعالم. الأسلوب حصرا ظاهرة تفتق وتحولات مزاج، فتلميحاته تتوزع عمقا، إن للكلام بنية أفقية، فأسراره على خط واحد مع كلماته، وما يكتمه تفككه ديمومة استمراره ذاتها. في الكلام كل شيء معروض، معد لاستهلاك مباشر، والكلمة والصمت وحركتهما تندفع كلها نحو معنى منسوخ: إنه انتقال مباشر لا يخلف أثرا بعده. والأسلوب، على النقيض، ليس له إلا

بعد عمودي غائص في ذاكرة الشخص المغلقة، مكون إتمامه انطلاقا من تحسن المادة، الأسلوب مطلقاً ليس إلا استعارة، أي ليس إلا تعادلا بين القصد الأدبي وبنية الكاتب الجسدية (ولنتذكر أن البنية هي ترتيب الديمومة). الأسلوب دائما سر، ولكن إحالته في منحدرها الصامت ليست من اللغة في شيء، إذ إن طبيعة اللغة معلقة باستمرار، هو ذكرى مسجونة في جسم الكاتب، فضيلة الأسلوب التلميحية ليست ظاهرة سرعة، كما هو الأمر في الكلام، حيث أن ما يكتم هو مع ذلك بمنزلة بديل عن اللغة، ولكنه ظاهرة كثافة، إذ أن ما يتخطاه ويقومه عمقا، ذلك الذي يتجمع عنفا ولينا في المجازات إن هو إلا جزئيات من واقع غريب إطلاقا عن اللغة، إن أعجوبة هذه الاستحالة تجعل من الأسلوب ضربا من الإجراء فوق الأدبي، يحمل الإنسان إلى عتبة القوة والسحر.

إن الأسلوب بأصله البيولوجي يتحدد خارج العقد الذي يربط الكاتب بالمجتمع. يمكن إذن أن نتخيل كتابا يؤثرون طمأنينة الفن على عزلة الأسلوب، والنموذج الواضح لكاتب لا أسلوب له هو "جيد"، فطريقته الصناعية تستثمر عند المحدثين لذة هي من بقايا الخلق الكلاسيكي، شأنه في ذلك شأن "سان سانس" الذي اصطنع "باخ"، أو "بولينغ" الذي اصطنع "شوبرت" والشعر الحديث، في المقابل، شعر أحد رجال مدرسة "هوغو" أو "رامبو" أو "شار" مشبع بالأسلوب وليس فنا إلا بالإحالة على قصد شعري. إن سلطان الأسلوب، أي الرابط الحر إطلاقا بين اللغة ونظيره الجسد، هو الذي يفرض الكاتب مثل نضارة فوق التاريخ.

إن أفق اللغة وعمودية الأسلوب، يرسمان إذن للكاتب طبيعة ما، لأنه لا يختار هذه ولا تلك. اللغة تعمل عمل قوة سلبية، وهي الحد الأولي للممكن، والأسلوب هو ضرورة تربط مزاج الكاتب بلسانه، هناك يجد

ألفة التاريخ، وهنا يجد ألفة ماضيه الشخصي، وفي الحالتين يرتبط الأمر بطبيعة ما، أي بإيمائية مألوفة، حيث تكون الطاقة من مرتبة إجرائية فحسب، تستعمل هنا للعد، وهناك للتحويل، ولكنها لا تستعمل أبدا لتحكم ولا لتدل على اصطفاء.

ولكن كل شكل هو أيضا قيمة، ومن أجل ذلك يوجد بين اللغة والأسلوب مكان لواقع آخر، شكلي: الكتابة، ففي أي شكل أدبي يوجد الاصطفاء العام للهجة، لموقف خلقي، إذا أردنا، وهنا بالتخصيص، يتفرد الكاتب بوضوح لأنه هنا يلتزم. اللغة والأسلوب هما معطيان متقدمان على كل إشكالية في اللغة، اللغة والأسلوب هما المحصول الطبيعي للزمن وللشخص العضوي، ولكن هوية الكاتب الشكلية لا تتوطد حقا إلا خارج منطقة قواعد النحو وثوابت الأسلوب، هناك حيث المتصل المكتوب، المجمع والحبيس بادئ الأمر في طبيعة لغوية بريئة كل البراءة في حيادها، سيصبح أخيرا دلالة كلية، اختيار سلوك إنساني، توطيد ثروة ما، وهكذا يلزم الكاتب بالوضوح وينقل السعادة أو الابتئاس إلى الآخرين، وبهذا يربط الكاتب بتاريخ الناس الواسع نمطا من الكتابة، هو في الوقت ذاته سوي وفريد من نوعه. اللغة والأسلوب هما قوتان عمياوان، والكتابة فعل تضامن تاريخي. اللغة والأسلوب هما شيئان بين الأشياء، والكتابة هي وظيفة، هي الرابطة بين الإبداع والمجتمع، هي اللغة الأدبية المحولة بقصدها الاجتماعي، هي الشكل وقد أصبح قصدا إنسانيا مرتبطا بأزمات التاريخ الكبرى. إن ميرميه وفينلون، على سبيل المثال، هما منفصلان بظواهر لغوية وبأعراض طرأت على الأسلوب، ومع ذلك فإنهما يمارسان لغة محملة بالنوع نفسه من القصدية، ويمتاحان من فكرة واحدة عن الشكل والمضمون، ويسلمان بنظام واحد من المصطلحات، وهما نقطة التقاء انعكاسات تقنية واحدة، وهما

يستعملان، الإشارات ذاتها ومع فارق قرن ونصف بينهما، أداة واحدة قد تغيرت قليلا دون شك في مظهرها. ولكنها غير متغيرة مطلقا في وضعها وفي استعمالها: باختصار فإن كتابتهما واحدة. وعلى النقيض من ذلك نرى أن ميرميه ولوتريامون، مالارميه وسيلين، جيد وكون، كلوديل وكامو، وهم متعاصرون تقريبا وقد قالوا أو يقولون وضعا تاريخيا واحدا للغتنا، نرى أنهم يستعملون كتابات تختلف اختلافا عميقا بعضهم عن بعض، كل شيء يفرق بينهم، اللهجة والإلقاء والغاية والأخلاق، وعفوية كلام كل منهم، بحيث أن الاشتراك في العصر وفي اللغة يتضاءل تجاه كتاباتهم المتعارضة والتي تتحدد بهذا التعارض.

هذه الكتابات تختلف في الحقيقة، ولكن يمكن المقارنة بينها، ذلك لأنها إنتاج حركة واحدة، هي تأمل الكاتب للاستعمال الاجتماعي لشكله ولاختياره الذي يتبناه. فالكتابة، وهي توضع في قلب الإشكالية الأدبية، إشكالية لم تبدأ إلا بها، تصبح جوهريا هي أخلاق الشكل، إنه اختيار العصر الاجتماعي الذي في كنفه يقرر الكاتب موقع طبيعة لغته، ولكن هذا العصر الاجتماعي ليس هو بالمطلق عصر استهلاك فعلي. لا يعني الأمر بالنسبة إلى الكاتب أن يختار الفئة الاجتماعية التي يكتب لها، فهو يعرف جيدا أنه، فيما عدا توقع حالة ثورة، لا يكتب إلا للمجتمع نفسه، فاختياره اختيار وجداني، لا اختيار فعالية منتجة. وكتابته هي نمط من أنماط التفكير في الأدب، لا نمط الإنصات إليه، أو بصورة أحسن أيضا: لما كان الأديب لا يستطيع أن يعدل في المعطيات الموضوعية للاستهلاك الأدبي (هذه المعطيات التاريخية الصرفة تفلت منه، حتى لو كان هو مدركا لها) فإنه ينقل بمحض إرادته ضرورة وجود لغة حرة في أصولها لا في استهلاكها.

الكتابة أيضا تكون واقعا غامضا: فمن ناحية هي تولد بصورة لا تقبل النقاش من مواجهة بين الكاتب ومجتمعه، ومن ناحية أخرى، من

هذه الغائية الاجتماعية، تعيد الكاتب، بنوع من التوجيه المأساوي إلى المصادر الصناعية لخلقها. ولما كان التاريخ عاجزا عن أن يقدم إلى الكاتب لغة جاهزة للاستهلاك فإنه يقترح عليه ضرورة امتلاك لغة تنتج بكل حرية.

وهكذا فإن اختيار كتابة ما، ثم مسؤولية هذه الكتابة، يؤشران إلى وجود حرية، ولكن هذه الحرية ليس لها الحدود نفسها في مختلف لحظات التاريخ. ولا يعطى الكاتب الحق في أن يختار كتابته من نوع من المستودع اللا زمني للأشكال الأدبية، فتحت ضغط التاريخ والتراث تتوطد الكتابات الممكنة لكاتب ما. هناك تاريخ للكتابة، ولكن هذا التاريخ مزدوج: ففي اللحظة نفسها التي يقترح فيها التاريخ العام أو يملي إشكالية جديدة للغة الأدبية تبقى الكتابة باستمرار مليئة بذكرى استعمالاتها السابقة، لأن اللغة ليست أبدا بريئة: فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بشكل سري إلى قلب الدلالات الجديدة، الكتابة بالضبط هي هذه التسوية بين الحرية والذكرى، هي هذه الحرية المتذكرة التي ليست حرية إلا في حركة الاختيار، ولكنها ليست كذلك في ديمومتها، أستطيع اليوم دون شك أن أختار لنفسي هذه الكتابة أو تلك، وأن أنسب مدعيا لنفسي الجدة أو التراث، ولكنني لا أستطيع حينئذ أن أنمو في ديمومة دون أن أصبح أسير كلمات الناس أو أسير كلماتي الشخصية. إن إرجاعا عنيدا، آتيا من جميع الكتابات السابقة ومن ماضي كتابتي الشخصية نفسه، يغطي الصوت الحاضر لكلماتي. كل أثر مكتوب يترسب كما يترسب العنصر الكيميائي، فيبدو أول ما يبدو شفافا، بريئا، حياديا، في داخله تبرز الديمومة البسيطة فيه ماضيا كاملا معلقا، واختزالات مختزنة بالغة الكثافة.

إن الكتابة، وهي الشبيهة بالحرية، ليست إلا لحظة، ولكن هذه اللحظة هي من أكثر لحظات التاريخ وضوحا، لأن التاريخ هو دائما

وقبل كل شيء اختيار. وهو حدود هذا الاختيار. وما دام التاريخ يشتق من حركة دالة يقوم بها الكاتب فالكتابة تلتصق بالتاريخ أكثر مما تلتصق به أية شريحة أخرى من شرائح الأدب. إن وحدة الكتابة المدرسية المتجانسة خلال عصور، وتعدد الكتابات الحديثة المتكاثرة أضعافا مضاعفة منذ مئة عام حتى النهاية نفسها للحدث الأدبي، هذا النوع من تفجر الكتابة الفرنسية يتوافق تماما مع أزمة كبيرة في التاريخ الكلي مرئية على شكل أكثر غموضا في التاريخ الأدبي ذاته، إن ما يفصل بين فكر "بلزاك" وفكر "فلوبير" هو تنوع في قلب المدرسة الواحدة، وأن ما يجعل كتابتيهما متناقضتين هو انفصام أساسي وقع في وقت كانت فيه بنيتان اقتصاديتان تستقل إحداهما عن الأخرى، وحدث من تمفصلهما تغيرات جذرية في الذهنية وفي الوعي.

الكتابة والكلام

L'écriture et la parole

قبل أكثر من مئة عام، كان الكتاب يجهلون بصورة عامة أنه يوجد ضروب عديدة شديدة الاختلاف من التكلم بالفرنسية، فحوالي سنة ١٨٣٠ أي في الوقت الذي اتسمت فيه البورجوازية، بسمة سذاجة طفولية فأخذت تنتهي بكل ما هو على تخوم فسحتها أي بهذا الشطر الضيق من الحياة الاجتماعية قدمته هبة للغجري والبواب واللص في ذلك الوقت راحوا يقحمون في اللغة الأدبية ذاتها بعض العبارات الجاهزة المستوردة استمدوها من اللغات الدنيا شريطة أن تكون هذه العبارات غريبة (إذ بدون ذلك تصبح خطرا عليها). هذه الرطانات المستظرفة كانت تزين الأدب دون أن تهدد بنيته، وقد رغب كل من "بلزاك" و"سيي" و"مونييه" و"هوغو" أن يعيدوا بعض أشكال شديدة الزوغان من التلفظ من المفردات: عامية اللصوص، والقرويين ورطانة الألمان، ولغة البوابين. غير أن هذه اللغة الاجتماعية، وهي ضرب من ضروب الزي المسرحي المعلق إلى جوهر ما، لم يكن يلزم المتكلم به، فانفعالات النفس واصلت وظيفتها الأدبية فوق كل كلام.

ريما كان يجب انتظار بروست لكي يخلط الكاتب كليا بين بعض الناس ولغتهم، فلا يقدم مخلوقاته إلا من خلال صنوف صافية، وأحجام كثيفة وملونة هي صنوف وأحجام كلامهم. وإذا كانت مخلوقات بلزاك، مثلا، ترجع بسهولة إلى علائق القوى في المجتمع، وهي نفسها بمثابة وصلة جبرية، فإن شخصا من شخوص بروست يتلخص في كثافة لغة خاصة، على صعيدها يتجدد وضعه الاجتماعي وينتظم: صنعته، طبقته، ثروته، وراثته، نظامه العضوي. وهكذا بدأ الأدب يعرف المجتمع

بطبيعته التي ربما تستطيع أن تعيد إنتاج الظواهر. في هذه الحقبة حيث بدأ الكاتب يقتفي أثر اللغات المحكية حقا، لا على أنها مستظرفة، بل على أنها موضوعات أساسية تستنفذ كل مضمون المجتمع، أصبحت الكتابة تأخذ كمكان لهذه الانفعالات الكلام الحقيقي للبشر، ولم يعد الأدب يشكل كبرياء أو منفى، فقد بدأ يصبح فعلا نيرا للإعلام، حتى لكأنه كان عليه أولا أن يتعلم كيف يعيد إنتاج تفاصيل التشتت الاجتماعي. لقد سعى إلى أن يقدم عرضا مباشرا قبل أي رسالة، عن وضعية البشر. وقد التحموا بلغة طبقتهم، وعن أقاليمهم/ ووظائفهم، ووراثتهم، أو تاريخهم.

ومن هذا القبيل، فإن اللغة الأدبية القائمة على اللغة الاجتماعية لا يمكنها التحرر من فضيلة الوصف والذي تحده، وذلك لأن كونية اللغة – في الوضع الراهن للمجتمع– هي فعل من أفعال السماع وليس من أفعال النطق البتة، ففي قلب العرف الوطني كما هو الحال في الفرنسية، يختلف الكلام من جماعة إلى جماعة، وكل إنسان هو سجين لسانه، فخارج طبقته، فإن أول كلمة يتلفظ بها، تشير إليه، وتحدد موقعه كامل التحديد وتعلن عنه وعن تاريخه كله. فالإنسان هو يعطي ويطرح من قبل لغته، وتفضحه حقيقة شكلية تفلت من أخاديعه المغرضة أو الكريمة. إن تنوع اللغات يعمل إذن، كما لو كان ضرورة وهو بهذا يقيم أساسا المأساوي.

إن إعادة اللغة المحكية المتخيلة، بادئ ذي بدء، إلى المحاكاة المسلية آلت في النتيجة إلى التعبير عن كل مضمون التناقض الاجتماعي: ففي مؤلفات سيلين مثلا، لم تكن الكتابة في خدمة الفكر، الزخرف الواقعي الناجح الذي يمكن أن نضعه جنبا إلى جنب مع طبقة اجتماعية دنيا، وإنما كانت تشكل التمثيل الحقيقي لكاتب غاص في لجة معتمة، لزجة،

هي الوضع الذي كان يصفه، وما من شك في أن الموضوع كان دوما هو موضوع التعبير، فالأدب لم يتم تجاوزه. ولكن يجب التسليم، من بين كل الوسائل الوصفية، بأن الحصول على لغة واقعية كانت، (ما دام الأدب ما يزال في قصده الإرادي وصفا) بالنسبة إلى الكاتب هي الفعل الأدبي الأكثر إنسانية. وكان قسم كبير من الأدب الحديث تعبره مزق متفاوتة في الوضوح من هذا الحلم: هو حلم لغة أدبية مدركة لطبيعة اللغات الاجتماعية. (ويكفي التفكير في الحوارات القصصية لدى سارتر لإعطاء مثل قريب معروف). ولكن كيفما كان مدى نجاح هذه الرسوم، فلم تكن إلا نسخ هي أشبه بألحان يطوقها سرود إنشادية طويلة لكتابة محضة اختلاقية.

كان "كونو" يريد، بالتأكيد، أن يبرهن على أن انتقال الكلام المنطوق إلى الخطاب المكتوب، عن طريق العدوى، يمكن أن يتناول كل أقسام هذه الكتابة، وتحويل اللغة الأدبية عنده إلى لغة اجتماعية برمتها، هذا التحويل يشمل مستويات الكتابة كلها: الخط، والمفردات- والأهم من ذلك وإن كان أقل بروزا- الصبيب. ومن الواضح أن كتابة "كونو" هذه لم تكن تتموضع خارج منطقة الأدب، ما دامت تستهلك من قبل قسم محدود من المجتمع، ولكنها لم تكن تحمل كونية ما، وإنما فقط تجربة وتسلية. ولكن وللمرة الأولى على الأقل، لم تعد الكتابة هي الأدبية، فقد ألقى الأدب خارج النطاق بالشكل: ولم يعد إلا مقولة، فالأدب هو الذي أصبح سخرية، وقد أصبحت اللغة تشكل هنا التجربة العميقة. أو بتعبير آخر، تمت إعادة الأدب، بشكل واضح، إلى إشكالية اللغة، والأمر في الواقع لا يمكن أن يكون إلا هذا.

إننا نرى أن عناصر إنسانية جديدة بدأت ترتسم في هذا العصر الممكن، فمقابل الريبة العامة التي أصابت اللغة طوال عهد الأدب

الحديث، حلت المصالحة بين كلمة الكاتب وكلمة الناس، وهنا فقط، أمكن للكاتب أن يعلن عن ذاته ملتزما التزاما تاما، أي في الوقت الذي أخذت فيه حريته الشعرية مكانها في صميم وضع كلامي، فحدوده أصبحت هي حدود المجتمع لا حدود مواضعة أو جمهور، وفي الحالة النقيض، فإن الالتزام كان سيصبح مجرد التزام اسمي، فبإمكانه أن يتحمل خلاص الوعي وليس بإمكانه أن يؤسس حركة. ولأنه لا وجود لفكر دون وجود لغة، أول وآخر محفل للمسؤولية الأدبية، ولأن المجتمع لا يعيش وضعية تصالح، فإن اللغة، الضرورية والموجهة بالضرورة، تمأسس للكاتب وضعية ممزقة.

صناعة الأسلوب

L'artisanat du style

"الشكل يكلف غاليا"، هكذا كان يقول "فاليري"، حين كان يسأل: لماذا لم يكن ينشر محاضراته التي كان يلقيها في "الكوليج دوفرانس"؟ ومع ذلك فقد كانت هناك مرحلة كاملة، هي مرحلة الكتابة البورجوازية المنتصرة، حيث كان الشكل يكلف تقريبا كلفة الفكر نفسه. لقد كان الحرص شديدا على الاقتصاد فيه وعلى التورية وعلى الاقتصاد، غير أن الشكل كان يكلف القدر نفسه الذي كان فيه الكاتب يستعمل وسيلة مشكلة قبلا، كل آليتها تتوارث سليمة دونما أي حرص مفرط على الجدة، لم يكن الشكل ملكا لأحد، فكونية اللغة الكلاسيكية من حيث أن هذه اللغة كانت ملكا مشاعا وأن الفكر وحده متأثرا بالغيرية. كان يمكن أن نقول بأن الشكل أثناء هذا الزمن كله كانت له قيمة استعمال.

بيد أننا، حوالي ١٨٥٠، بدأت تطرح على الأدب، مشكلة التسويغ: فالكتابة ستعمل على البحث عن مسوغاتها، وذلك بسبب ظل من الشك بدأ يرين على استعمالها، وها هي طائفة من الكتاب المهتمين بالأخذ على عاتقهم بشكل كامل مسؤولية إحلال (القيمة – العمل) محل (القيمة - الاستعمال) في الكتابة، وستنقدالكتابة ليس بسبب الهدف المرسوم لها، وإنما بفضل الجهد الذي رصد لها. وهكذا تكونت صورة عن الكاتب – الصانع الذي يحبس نفسه في مكان خرافي، كالعامل في غرفته، ينحت ويفضل ويشذب ويصقل الشكل ويبعث الفن من المادة كما يبعثها صانع المجوهرات، منفقا في هذا العمل ساعات منظمة من الوحدة والجهد: إنهم كتاب مثل "غوتيه" (سيد الأدب المعصوم) و"فلوبير" (الذي يصقل عباراته في مدينة "كرواسيه") و"فاليري" (في غرفته عند

الصباح الباكر)، أو جيد (واقفا أمام مكتبه كالعامل في مصنعه)، يؤلفون جماعة الأدب، زمالة كزمالة الحرفيين، تتميز بحرصها على صياغة الأشكال، أشكال الجهد المبذول فيها هو العلامة وملكية تعاونها. لقد تم تعويض القيمة-الموهبة بالقيمة- العمل، حيث يتم استساغة الغنج بالقول إننا نعمل كثيرا وطويلا على الشكل، وهكذا تم خلق عادة الاقتطاع (العمل على مادة يعني الاقتطاع منها)، التي تتعارض مع العادة الكبرى للباروك (عند سيل وكورناي مثلا)، فالأولى تعبر عن المعرفة بالطبيعة التي تؤدي إلى التوسع في اللغة، والأخرى تبحث عن إنتاج أسلوب أدبي أرسطوقراطي، وتضع شروط أزمة تاريخية ستتفتح اليوم الذي لا تكفي فيه الغائية الجمالية لتسويغ مواضعة هذه اللغة المتقادمة، أي يوم يفصل التاريخ فصلا واضحا بين خط الكاتب الاجتماعي والأداة التي انتقلت إليه تقليدا.

لقد أسس فلوبير، بصورة منتظمة هذه الكتابة الحرفية، وقبله، كان الواقع البورجوازي من النوع الطريف المستورد، وكانت الإيديولوجية البورجوازية مقياس الكوني، ولما كانت تدعي وجود إنسان نقي، فقد كانت ترى بارتياح في الفرد البورجوازي الواقعي متعة لا تتناسب معها. أما بالنسبة إلى فلوبير فالوضع البورجوازي ملازم بلزوجته للكاتب، ولا يمكن أن يداويه إلا بتقمصه تقمصا نيرا هو مبعث الشعور المأساوي، ففريدريك مورو وإيما بوفاري وبوفار وبيكوشيه ضرورة بورجوازية يجابهها الكاتب وجها لوجه، فتتطلب منه فنا هو بدوره ضرورة، هي سنة لا مفر منها، لقد وضع فلوبير أسس كتابة تقييمية تتضمن، مفارقة، القواعد التقنية لمعاناة، فهو من جهة ينشئ حكايته متوالية من الماهيات لا نظام ظواهر (كما سيفعل بروست)، إنه يثبت الأزمنة الفعلية في استعمال اصطلاحي، بحيث تنوب مناب الدلالات الأدبية

على غرار فن يعلن عما يتضمنه من صنعة. وينشئ الإيقاع المكتوب، إيقاعا بعيدا كل البعد عن البلاغة الكلامية، يعمل عمل الرقى التي تمس حسا سادسا هو الحس الأدبي الخالص، حس منتجي الأدب ومستهلكيه، ومن جهة ثانية، فإن هذا النظام المقنن لصناعة الكتابة، وهذه الخلاصة لممارسات الجهد الكتابي يتضمنان حكمة، أو إذا شئنا، كآبة وصراحة لأن فن فلوبير ينمو وهو يدل بأصبعه على قناعه، إنه لتقنين غريغوري للغة الأدبية، هدفه، إن لم يكن التوفيق بين الكاتب والوضع الكوني، فعلى الأقل أن يجعل الكاتب مسؤولا عن الشكل الأدبي، أن يجعل من الكتابة التي منحها إياه التاريخ فنا، أي مواضعة واضحة، وعقدا صادقا يمكن الإنسان من أن يحتل مكانا أليفا في طبيعة كانت ما تزال غريبة. إن الكاتب يمنح المجتمع فنا مسؤولا، واضحا في كل قواعده، وفي مقابل ذلك يستطيع المجتمع أن يقبل الكاتب، ذلكم هو بودلير، حرص على إلحاق نثره الشعري المدهش بشعر (غوتيه) مثل تميمة الشكل المصنوع، تميمة مستقلة بدون شك عن نشاط البورجوازي الذرائعي، ومع ذلك فهي مرتبطة بنظام أعمال أليفة يراقبها مجتمع يتعرف فيها ذاته لا حلما بل نهجا. ولما كان الأدب لا يمكن قهره ابتداء منه هو نفسه، أوَليس الأجدى أن نقبله بانفتاح، وأن نقوم، مادمنا متورطين في هذا السجن الأدبي، "بعمل جيد"؟ وكذلك، فهل نعد "فلوبرة" [من فلوبير] الكتابة هي عملية شراء لجميع الكتاب، سواء في ذلك الكتاب الأكثر صرامة بتعليقهم للمشكلة، والأكثر صفاء بالرجوع إليها وكأنها وضع محتوم.

الكتابة والصمت

L'écriture et le silence

إن الكتابة الحرفية، وهي توضع ضمن التراث البورجوازي، لا تزعج أي نظام، وإذا كان الكاتب قد حرم من أن يخوض معارك أخرى، فقد أصبح يملك رغبة تكفي لتسويغ وجوده: وهي الرغبة في توليد الشكل. أما إذا أعرض عن إطلاق لغة جديدة، فإنه يستطيع، في أدنى الحدود، أن يزايد على اللغة القديمة، فيحملها من المقاصد والتأنقات، والأبهات والتعابير المستهلكة ما يجعل منها لغة غنية وقاتلة. هذه الكتابة العظيمة التقليدية، كتابة "جيد" و"فاليري" و"مونترلان" و"بروتون" نفسه، تعني أن الشكل، في ثقله، وفي صقله الاستثنائي، هو قيمة متعالية على التاريخ كما تستطيع أن تكونه لغة الرهبان الشعائرية.

هذه الكتابة المقدسة، ظن كتاب آخرون أنهم لا يقدرون على تطهيرها إلا بتفكيكها، فلغموا حينئذ اللغة الأدبية، وفجروا في كل لحظة القشرة التي تولد دوما من الكليشات والعادات والماضي الشكلي، واعتقدو أن باستطاعتهم، في سديم الأشكال، وفي صحراء الكلمات، إدراك موضوع لا تاريخ له، واعتقدوا أن باستطاعتهم استعادة نضارة جديدة للغة، غير أن هذه الاضطرابات آلت إلى شق مسالك ووضع قوانين أصبحت مسالكها وقوانينها الخاصة. فالآداب الجميلة أصبحت تهدد كل لغة لا تؤسس بصفاء على الكلام الاجتماعي. إن هروب اللغة الدائم إلى الأمام حيال نواظم الفوضى اللغوية، وحيال هذا التفكك، لا يؤدي إلا إلى صمت الكتابة. ولعل العجز النهائي لرامبو ولبعض السورياليين الآخرين- الذين أصابهم النسيان لذلك- وهذا الانحدار المثير للأدب، يعلمنا أن اللغة، التي هي، بالنسبة إلى بعض الكتاب، أول

وآخر منفذ لأسطورة الأدب، تعيد أخيرا ما كان يزعم أنه تهرب، وأنه ليس هناك من كتابة ثورية، وأن كل صمت للشكل لا يهرب من المخاتلة إلا إذا غدا أصم كليا. إن "مالارميه"، وهو، بشكل من الأشكال، "هملت" الكتابة، كان يعبر جيدا عن هذه اللحظة الهشة من التاريخ، إذ لا تتماسك اللغة الأدبية إلا لتتغنى بضرورة فنائها. إن مالارميه أيضا أصيب بالعجز عن كتابة الكلمات، وتنظيمها، فأراد في عجزه أن تكون حول الكلمات الأثيرية منطقة فارغة فيها يتحرر الكلام من تجاويه الآثم مع المجتمع ليفقد -لحسن الحظ- كل صدى. إن المفردة وقد انفصلت عن قشرة الكليشات المألوفة وعن انفعالات الكاتب التقنية تتحلل كليا من كل مسؤولية، من كل أطرها الممكنة، وتقترب من فعل موجز، فذ، مضمونه تأكيد الوحدة، ومن ثمّ تأكيد البراءة. هذا الفن له بنية الانتحار نفسها: الصمت فيه زمن شعري متماثل ينحصر بين طبقتين، ويفجر الكلمة لا على أنها مزقة اقتطعت من طلسم بل على أنها نور، فراغ، اغتيال، حرية. (**نحن نعرف أن كل هذه الفرضية عن مالارميه القاتل للغة نحن مدينون فيها لموريس بلانشو**). هذه اللغة المالارمية، هي أورفيه الذي لا يستطع إنقاذ من يحب إلا بالتخلي عنه، والذي يلتفت مع ذلك قليلا إلى الوراء. إنه الأدب وهو يقاد إلى أبواب "أرض الميعاد"، أي إلى أبواب عالم من دون أدب، الأدباء هم مع ذلك الشهود عليه.

في نفس هذا الجهد ذاته للتحرر من اللغة الأدبية، ها هو ذا حل آخر: خلق كتابة بيضاء، تتحرر من كل عبودية لنظام معين للغة. إن مقارنة مستعارة من علم اللغة ربما تطلعنا بصورة كافية على هذا الحدث الجديد: فمن المعروف أن بعض اللغويين يقيمون بين مفهومين من قطبية ما (**مفرد-جمع، ماضي- حاضر**) وجود مفهوم ثالث، مفهوم حيادي، أو المفهوم الصفر، وهكذا فبين التمني والأمر تظهر لهما صيغة

المضارع المرفوع أو إذا أردنا صيغة اللا صيغة. من كل النسب التي يتم الإبقاء عليها، فإن الكتابة في درجة الصفر هي في حقيقتها كتابة صيغة المضارع المرفوع، أو هي بتعبير آخر، لا صيغة لها. ومن الإنصاف أن نقول بإنها كتابة صحفي، هذا بالخصوص إذا كان العمل الصحفي لا يطور على العموم أشكالا اختيارية أو أمرية. إن الكتابة الجديدة الحيادية تقع وسط هذه الصيحات والأحكام، دون أن تشترك مع أي منها، وهي مكونة بالضبط من غيابها، ولكن هذا الغياب يكون كليا، فهو لا يتضمن أي ملجأ، وأي سر، ولا يمكن إذن أن يقال إنها معطلة، بل إنها على الأصح كتابة بريئة، يتعلق الأمر بتخطي الأدب بالاهتداء بنوع من اللغة الأولية، المبعدة أيضا عن اللغات الحية وعن اللغة الأدبية الخالصة. إن هذه اللغة الشفافة التي بدأتها رواية "الغريب" لكامو حققت أسلوبا من الغياب هو تقريبا غياب مثالي للأسلوب: إن الكتابة يتم اختزالها عندئذ إلى نوع من الصيغة السلبية التي فيها تتحطم الخصائص الاجتماعية أو الأسطورية للغة ما، لمصلحة حالة من الحياد والموت للشكل، وهكذا يحتفظ الفكر بكل مسؤوليته، دونما حاجة إلى تغطية يستمدها من التزام إضافي للشكل بتاريخ لا يمتلكه. وإذا كانت كتابة "فلوبير" تتضمن قانونا، وإذا كانت كتابة "مالارميه" تفترض الصمت، وإذا كانت كتابات أخرى، ككتابات "بروست" و"سيلين" و"كونو" و"بريفير" كل منها بطريقتها الخاصة، تقوم على وجود طبيعة اجتماعية، إذا كانت هذه الكتابات جميها تتضمن شكلا غير شفاف، وتطرح إشكالية اللغة والمجتمع، مقدمة اللغة بوصفها موضوعا يجب أن يتناوله صانع، أو ساحر، أو خطاط، وليس مثقفاً، فالكتابة الحيادية تعثر حقيقة على الشرط الأول للفن الكلاسيكي ألا وهو الصناعة.

ولكن الصناعة الشكلية هذه المرة ليست في خدمة إيديولوجية منتصرة، وإنما هي صيغة وضع جديد للكاتب، هي الصمت نمطا من أنماط الوجود، لقد فقدت بمحض إرادتها كل لجوء إلى الأناقة والزخرف، لأن هذين البعدين قد يدخلان الزمن من جديد في الكتابة، أي يدخلان قوة انحراف، تحمل التاريخ، وإذا كانت الكتابة حيادية حقيقة، وإذا تمكنت اللغة ألا تكون فعلا مربكا غير قابل للترويض، بل أن تغدو شبيهة بمعادلة جبرية لا كثافة لها إلا بمقدار ما للجبر من كثافة-حيال الإنسان فراغا، فإن الأدب يكون قد قهر، وتكون الإشكالية الإنسانية قد اكتشفت وسلمت دون ألوان، ويكون الكاتب قد أصبح بدون رجعة إنسانا نزيها . ومن سوء الحظ أن الكتابة البيضاء هي أقل الكتابات أمانة، فالآليات تتشكل في المكان نفسه حيث توجد أولا الحرية، ثم إن شبكة من الصيغ المجمدة تشد أكثر فأكثر بخناق بوادر النضارة الأولى للخطاب، إنها كتابة تولد لتحل محل لغة غير محدد، إن الكاتب وهو يرقى إلى مرتبة الكلاسيك يصبح مقلدا لإبداعه الأول، ويجعل المجتمع من كتابته صيغة، ويعيده إلى إسار أساطيره الشكلية.

الكتــابة والثورة

Écriture et révolution

أنتجـت صـناعة الأسـلوب كتابة فرعيـة sous-écriture اشـتقت مـن فلـوبير، لكنـها كانـت متطابقـة مـع أهـداف المدرسـة الطبيعيـة. إن هـذه الكتابة لـدى موباسـان، وزولا، ودوديـه، والـتي يمكـن أن نـسميها بالكتابـة الواقعية، التي كانت تـشكل خليطا مـن الـسمات الـشكلية لـلأدب (مـاض بسيط، أسلوب غير مباشر، إيقاع مكتوب)، ومن الـسمات الواقعيـة الـتي ليـست أقـل شـكلية (مقطوعـات منقولـة مـن اللغـة الـشعبية، كلمـات مثيرة، عامية إلخ)، بحيث إنه لا توجـد كتابـة أكثـر افتعـالا مـن تلـك الـتي تـزعم أنهـا ترسـم الطبيعـة علـى أدق شـكل ممكـن. وممـا لاشـك فيـه أن الإخفاق لم يكن على مستوى الـشكل فحـسب، بـل علـى مـستوى النظريـة أيـضا: ففـي جماليـة المـذهب الطبيعـي خلـق للواقـع واصـطناع للكتابـة. والمفارقـة تبـدو في أن ازدراء الموضـوع لم يـؤد إلى تبـديل في الـشكل. أمـا الكتابـة الحياديـة فهـي حـدث متـأخر تم ابتداعـه بعـد الواقعيـة مـن قبـل كتاب مثل "كامو"، ولم تكن نتيجة جمالية منفى، وإنما كانت نتيجة بحث عن كتابة بريئة أخيرا. إن الكتابة الواقعية هـي أبعد ما تكون حيادية، بـل هـي على النقيض مشبعة بالعلامات الأكثر إثارة في صناعتها.

وهكـذا، فعنـدما تراجعـت المدرسـة الطبيعيـة، وعنـدما تخلـت عـن مطلبـها لطبيعـة كلاميـة غريبـة بـصراحة عـن الواقـع، دون أن تـدعي مـع ذلك الوصـول إلى اللغـة ذات الطبيعـة الاجتماعيـة- كمـا سيفعل "كونـو"- أنتجت، للمفارقة، فنا آليا دل على اختلاف أدبي فيه تفخيم كان مجهولا لحـد الآن. إن كتابـة فلـوبير أنـشأت بالتـدريج سـحرا، فباسـتطاعة المـرء اليـوم أن يتيـه في قـراءة فلـوبير بوصـفه طبيعـة مليئـة بالألحـان، حيـث

العلامات تقنع أكثر مما تعبر؛ أما الكتابة الواقعية، فيعوزها فن الإقناع ذاته، لقد حكم عليها بالاقتصار على الوصف، وهو حكم صدر عن عقيدة مثنوية تريد ألا يكون هناك إلا شكل واحد هو أحسن الأشكال للتعبير عن واقع له ما للشيء من عطالة، وحياله يقتصر فن الكاتب على تنضيد العلامات.

إن هؤلاء الكتاب من أمثال "موباسان" و"زولا" و"دوديه" ومقلديهم، مارسوا كتابة كانت بالنسبة إليهم الملجأ والمعرض لعمليات صناعية ظنوا أنهم عزلوها عن جمالية هي في الأصل منفعلة لا فاعلة. وكلنا يعرف تصريحات موباسان عن صناعة الشكل وعن جميع الوسائل الساذجة للمدرسة إياها، فبفضل هذه الوسائل تتحول العبارة الطبيعية إلى عبارة مصنعة هدفها أن تشهد على محض الأدبية المحضة، أي أن تشهد على ما كلفته من جهد. ومن المعلوم أن الهدف من الفن في أسلوبية موباسان كان يقتصر على التركيب، في حين أن المعجم يجب أن يبقى خارج الأدب. إن الإجادة في الكتابة- وهي العلامة الوحيدة للعمل الأدبي بالتأكيد- هي ببساطة إبدال موضع المفعول به، وهي أيضا "إبراز" كلمة، لاعتقادهم أنهم بذلك يحصلون على إيقاع "معبر". والحال هي أن التعبيرية أسطورية: إنها ليست إلا مواضعة عن التعبير.

هذه الكتابة الاصطلاحية كانت دائما موضع تقدير في النقد المدرسي الذي يقيس قيمة النص بما ينم عنه من صناعة. والحال أن مزج المفاعيل بعضها ببعض عمل مسرحي شأنه شأن صنع العامل الذي يرتب أجهزة دقيقة. إن ما يعجب النقد الكلاسيكي في كتابة أمثال موباسان أو دوديه، هي العلامة الأدبية وقد انفصلت عن مضمونها، إذ بهذا يصبح الأدب دون لبس مقولة لا علاقة لها ببقية اللغات، وبه أيضا تنشأ معقولية مثالية للأشياء. ثمة بروليتارية حرمت من كل ثقافة، تقابلها طبقة مثقفة بدأت تضع الأدب موضع تساؤل، بينهما زبائن

المدرسة الابتدائية والثانوية، أي بالجملة البورجوازية الصغيرة. فهذه وجدت في الكتابة الفنية الواقعية- ومنها يتألف القسم الأكبر من الروايات التجارية- الصورة المصطفاة لأدب يعبر بسماته البراقة والمعقولة عن هويتها. فليست وظيفة الكاتب هنا أن يبدع أثرا وإنما أن يقدم أدبا يعلن عن ذاته.

إن كتابة البورجوازية الصغيرة هذه هي التي استعادها الكتاب الشيوعيون، وذلك لأن القيم الفنية للبروليتاريا لم تكن لتختلف، في هذا الوقت، عن قيم البورجوازية الصغيرة (**وهذا واقع تثبته العقيدة**)، ولأن العقيدة الواقعية الاشتراكية ذاتها ترغم على وضع كتابة اصطلاحية هدفها التدليل بوضوح على مضمون عاجز عن فرض ذاته بدون شكل يحدد هويته. وبهذا تتضح مفارقة الكتابة الشيوعية، فهي تكثر من استعمال الوسائل المفرطة في طابعها الأدبي، وعوضا من أن تقطع صلتها بشكل هو في النتيجة النموذج لبورجوازي- على الأقل في الماضي- فإنها ما تبرح تتبنى دون تحفظ المشاغل الشكلية لفن الكتابة عند البورجوازية الصغيرة (**التي تم اعتمادها لدى الجمهور الشيوعي بفضل إنشاءات المدارس الابتدائية**).

لقد تبنت الواقعية الاشتراكية الفرنسية كتابة الواقعية البورجوازية، بعد أن حولت كل علاماتها القصدية إلى أشياء آلية. والمثال هو هذه بضعة الأسطر هذه من رواية لـ "غارودي": "الجذع منحن. وانقذف فضاع فوق مدرج آلة الطباعة.. الفرح يغني في عضلاته، أصابعه ترقص، خفيفة قادرة... بخار الأسمدة المسمم...يجعل صدغيه يدقان وشرايينه تضرب كالمطرقة، جاعلا قوته وغضبه وحماسته أكثر استعارا". يتبين أن كل ما يقال هنا يقال استعارة، إذ يجب التدليل، وبسماحة، للقارئ على أن ما كتب "قد أحسنت كتابته"، هذه الاستعارات في محاولتها استغلال اللفظية لا تستهدف نقل إحساس فذ، وإنما هي

إعلان أدبي يحدد موقع لغة، كما تعلن الدمغة عن سعر سلعة "الضرب على الآلة" "النبض"(في معرض الكلام عن الدم) أو "أن يكون سعيدا أول مرة"، تلك لغة مستمدة من الواقع، ولكنها ليست لسانا واقعيا، فلكي تتحول إلى أدب يجب أن تكتب على النحو الآتي: "الضرب على الآلة الطابعة كالعزف على البيانو" الأوردة تخز" أو " كان يعانق أول لحظة سعيدة في حياته". الكتابة الواقعية لا تستطيع إذن، أن تؤول إلا إلى تأنق لفظي. كتب "غارودي": "بعد كل سطر كان ساعد الآلة الطابعة النحيل يرفع لقطاته من رحم حروف تتراقص"، أو أيضا: " كانت أصابعه تقوم بمداعبات كل منها يوقظ رعشات أجراس فرحة تتعالى من رحم نحاس لتتساقط منزلقة تساقط مطر من النغمات الحادة". هذه الرطانة هي رطانة "كاتوس"Cathos و"ماغدلون" Magdelon .

من البين أن للتفاهة نصيبها، وهي توجد عند غارودي بقدر كبير. أما عند "أندريه ستيل" فتعثر على وسائل أكثر فطنة، ولكنها لم تتحرر مع ذلك من قواعد الكتابة الفنية- الواقعية. فالاستعارة أصطلاح، ولا تدعي أنها أكثر من ذلك، وإنما هي اصطلاح دمج دمجا كاملا في اللغة الواقعية لتعلن عن الأدب دون كبير كلفة: "صاف مثل ماء الصخر"، "أيد جمدها البرد جلدا"... إلخ، فالتأنق اللفظي كبته المعجم إلى نطاق التركيب، كما عند موباسان حيث التقطيع المفتعل للمفاعيل هذه يفرض الأدب (بيد رفعت ركبتيها المطويتين إلى اثنتين). هذه اللغة المشبعة بالمواضعة لا تعطي الواقعي إلا بين هلالين: إذ إنهم يضعون في قلب تركيب أدبي كلمات عامية أو لفتات سقطت من الاستعمال الأدبي: "هذا حق، الريح سخيفة في ضوضائها"، أو بصورة أفضل "في قلب الريح قبعات وطوق تهتز فوق الأعين؛ إنهم يتبادلون النظرات بشيء من الفضول، (فالكلمة العامية "ليست شيئا" تلي المفعول، وهذا شكل من الكتابة غريب كليا عن اللغة المحكية). ومن البين أن علينا أن نستثني

حالة "آراغون"، إذ إنه ينحدر من سلالة أدبية مختلفة، ولقد فضل تلوين كتابته الواقعية بلون خفيف استمده من القرن الثامن عشر إذ مزج بين "لاكلو" و"زولا".

قد يكون في الكتابة الرصينة لهؤلاء الثوريين شعور بالعجز عن أن يخلقوا منذ الآن كتابة حرة. وقد يكون أيضا أن الكتاب البورجوازيين هم من يستطيعون، وحدهم، أن يشعروا بتداعي الكتابة البورجوازية: إن انفجار لغة الأدب كان حدثا شعوريا، ولم يكن حدثا ثوريا. ومن المؤكد أن الإيديولوجية الستالينية فرضت كل أنواع إشكاليات الذعر، ولا سيما كانت، إشكالية ثورية: إن الكتابة البورجوازية قد حوكمت على أنها أقل خطرا من محاكمتها... وهكذا، فإن الكتاب الشيوعيين هم وحدهم الذين دعموا دون وجل كتابة بورجوازية أدانها الكتاب البورجوازيون أنفسهم منذ زمن طويل، أي منذ اليوم نفسه الذي شعروا فيه أنها تداعت في مخاتلات أيديولوجيتهم ذاتها، أي منذ اليوم الذي أصبحت فيه الماركسية مسوغة.

كتابة الرواية

L'écriture du Roman

بين الرواية والتاريخ هناك روابط ضيقة في القرن نفسه الذي شهد أكبر نهضة لهما . فالرابطة العميقة، تلك التي تمكننا من فهم بلزاك وميشليه معا، هي أن لديهما معا بناء عالم مغلق، يصنع هو نفسه أبعاده وحدوده، ويتصرف فيه بزمنه ومكانه وسكانه ومجموعة أشيائه وأساطيره.

فمؤلفات القرن التاسع عشر الكبيرة عبرت عن ذاتها في صفحات طويلة من السرد نجدها في الرواية وفي التاريخ، وهذا السرد هو ضرب من ضروب الإضفاء المسطح لعالم منحن ومترابط نجد صورته المنتقضة في حنايا نوع أدبي ولد إذ ذاك، هو الرواية المسلسلة ومع ذلك فإن السرد القصصي ليس بالضرورة قانونا لهذا النوع. إن عهدا بأجمعه استطاع أن يتصور روايات على شكل رسائل مثلا، وعهدا بأجمعه استطاع أن يكتب التاريخ تحليلا، فالحكاية بوصفها شكلا مشتقا من الرواية ومن التاريخ، هي إذن على العموم اصطفاء لحظة تاريخية أو التعبير عنها.

إن الفعل الماضي البسيط الذي تم إلغاؤه من الفرنسية المحكية والذي هو حجر الزاوية في الحكاية، لهو دلالة على فن، إنه يشكل جزءا من شعائر فنون الأدب، وليست غايته التعبير عن زمن، ودوره هو تكثيف الواقع في نقطة واحدة، ومن تم تجريد الأزمنة المعاشة والمرصوفة بعضها فوق بعض، في فعل لفظي خالص، يجتث جذورها الوجودية التجريبية، وهذا التجريد يربط الأعمال ومجرى الأحداث بعضها ببعض، ربطا منطقيا، بحيث تعطي صورة عن حركة العالم: إنه يهدف إلى الحفاظ على التسلسل في مملكة الوقائع. إن الفعل بزمنه الماضي

البسيط، هو بالإضمار جزء من سلسلة سببية، يشترك في مجموعة أفعال متضامنة وموجهة، يعمل مثل إشارة جبرية لقصد. ولما كان موطنا للالتباس بين الزمنية والسببية، فهو يستدعي تسلسل الأحداث بحيث تصبح الحكاية منطقية. ولهذا فهو الأداة الممتازة لكل إنشاء: إنه الزمن المصطنع الذي تتركب بوساطته الأساطير والتواريخ والروايات وكل القصص التي تروي نشوء الكون، وهو يفترض عالما مبنيا تم بناؤه، واستقل، فأصبح مجموعة خطوط دالة، وليس عالما معطى مسقطا قائما أمامنا. وراء الماضي البسيط يختبئ دائما صانع، إله أو قاص. وليس العالم المسرود خلوا من شرح، فأحداثه الطارئة ظرفية، ولكن الماضي البسيط هو بالضبط هذه العلامة الإجرائية التي يستخدمها السارد ليعيد تفجر الواقع إلى فعل خالص شفاف، دونما كثافة، ودونما حجم، ودونما انتشار، فغايته أن يربط بأسرع شكل ممكن السبب بالغاية، عندما يؤكد المؤرخ أن الدوق "دوغيز" مات في ٢٣ ديسمبر ١٥٨٨، أو عندما يروي القاص أن المركيزة خرجت في الساعة الخامسة، فإن هذين الحدثين ينبثقان من ماض لا كثافة له، إنهما كالجبر ثباتا ورسما لأنهما عريا من رعشة الوجود، هما ذكرى، ولكنها ذكرى نافعة، فائدتها أثمن بكثير من استمرارها.

الماضي البسيط إذن، هو أخيرا، التعبير عن نظام، ومن ثمة عن ارتياح، بفضله لا يكون الواقع سريا ولا مضادا للعقل، هو واضح، ومألوف تقريبا، ومكثف في كل لحظة تحتويه يد صانع. تضغطه حرية هذا الصانع البارع الصنع. إن العالم بالنسبة إلى قصاصي القرن التاسع عشر يمكن أن يكون مأساويا ولكنه ليس مهملا، لأنه مجموع من الصلات المترابطة، وليس مجموعا من الأحداث المتداخلة كتابيا، ولأن من يرويه له القدرة على نزع كثافة الوجودات ووحدتها التي تؤلفه، ولأنه

يستطيع أن يشهد في كل جملة على تجاوب الأحداث وتسلسلها، ولأن الأفعال نفسها فيه أخيرا يمكن أن ترتد إلى دلالات.

إن الماضي الحكائي جزء من نظام أمن الأدب، وما دام يعكس نظاما ما، فهو يؤلف واحدا من عقود شكلية عديدة قائمة بين الكاتب والمجتمع. يسوغ الأول ويطمئن الآخر. الماضي البسيط يدل على الإبداع: أي أنه يشير إليه ويفرضه. وحتى حين يكون ملتزما بأشد الواقعيات ظلاما فإنه يطمئن، ما دام الفعل لغة يعبر عن فعل إجرائي مغلق، محدد، مجسم، فبفضله يكون للحكاية اسم وتفلت من إرهاب كلام لا حد له: والواقع يتقلص، ويصبح أليفا، يغدو أسلوبا، لا يفيض عن اللغة: فالأدب قيمة استعمالية لمجتمع يدله شكل الكلمات على معنى ما يستهلك. وعلى النقيض، حين تستبدل بالحكاية أنواع أخرى أدبية، أو بالأحرى عندما يستبدل في السرد بالماضي البسيط، أشكال أخرى أقل تزيينا، وأكثر نداوة، وأكثر كثافة، وأشد قربا من الكلام (كالحاضر، أو الماضي المركب). فإن الأدب يصبح الأمين على كثافة الوجود لا على دلالته. وإذا فصلت الأفعال عن التاريخ فإنها لن تفصل مطلقا عن الإنسان.

وهكذا يتضح ما للماضي البسيط في الرواية من نفع، وما لا يطاق هو تجلي خدعته، إنه يرسم مجالا للمحتمل، يكشف عن الإمكان، وفي الوقت نفسه يعينه بوصفه خدعة. فالغائية المشتركة بين الرواية والتاريخ المروي هي ضياع الوقائع: إن الماضي البسيط هو فعل يستحوذ به المجتمع على ماضيه وممكناته. إنه ينشئ استمرارا ممكن التصديق، ولكن إيهامه صارخ، إنه الحد الأخير لجدل صوري يلبس الواقعة غير الحقيقية أثوابا متعاقبة من الحقيقة. ومن خداع يتهم ذاته، كل هذا يجب أن يوضع بإزاء نوع من الميثولوجيا الكونية خاصة بالمجتمع البورجوازي، الرواية من نتاجها المرسوم: فالواقع ضمانة صورية

للمتخيل في حين أنه يتضمن إشارة تدل على ازدواجية متداخلة، فهو في الوقت ذاته خطأ وصواب محتمل. وتلك عملية مستمرة في الفن الغربي كله، إذ إن الخطأ فيه يعادل الصواب،لا بنتيجة لا إرادية ما، أو بنتيجة ازدواجية شعرية ما، ولكن لأن الواقع يتضمن بذرة كونية، أو إذا شئنا ماهية قابلة للإخصاب، بإعادة بسيطة لأنظمة تختلف فيما بينها مسافة أو خيالا، ولقد استطاعت البورجوازية المنتصرة في القرن الأخير بالاستناد إلى وسيلة من هذا النوع أن ترى في قيمها الخاصة قيما كونية، وأن تضفي على أقسام متنافرة من مجتمعها كل أسماء أخلاقيتها. هذه بالضبط هي آلية الأسطورة، فالرواية -والماضي البسيط فيها- أمران أسطوريان، يتداخل قصدهما المباشر بالإحالة التالية إلى عقائدية، أو بالأحرى إلى تربية مادام المطلوب هو تقديم ماهية في زي خدعة، ولكي ندرك دلالة الماضي البسيط، يكفي أن نوازن بين الفن القصصي الغربي وبين تراث فني صيني، مثلا، حيث الفن ليس شيئا آخر غير الكمال في تقليد الواقع، فهناك، لا يوجد أي مميز بين الشيء الطبيعي والشيء الصناعي: هذه الجوزة من الخشب، يجب ألا تعطيني إلى جانب صورة الجوزة، أي قصد يدل على الفن الذي أوجدها. والنقيض هو الذي أوجد الكتابة الروائية، فمهمة هذه الكتابة أن تضع القناع وأن تدل عليه في الوقت ذاته.

هذه الوظيفة المزدوجة للماضي البسيط، نجدها في واقعة أخرى من وقائع الكتابة: الشخص الثالث في الرواية. وقد نتذكر رواية أجاثا كريستي حيث كل الاختراع يتضمن إخفاء القاتل وراء الشخص الأول في السرد، فالقارئ يبحث باستمرار عن القاتل في "هو" الحبكة، في حين كان هو الـ "أنا". أجاثا كريستي كانت تعرف جيدا أن "الأنا" في الرواية عادة هي شاهد، وأن "الـ "هو" هو الممثل. لماذا؟ لأن "الهو" اختراع نوعي

للرواية، وأنه بالمساواة مع الزمن الحكائي، يشير ويقوم الفعل الروائي. ودون هذا "الضمير الثالث" لا يمكن الوصول إلى الرواية، أو إلى إرادة تهديم، إن الـ "هو"، شكلا، هو يجلي ظاهريا الأسطورة، والحال أنه، في الغرب على الأقل، كما رأينا ذلك، لا يوجد فن لا يشير إلى قناعه بالأصبع. الشخص الثالث، مثل الماضي البسيط، يقدم إذن هذه الخدمة للفن القصصي ويقدم إلى مستهلكيه طمأنينة حكاية قابلة للتصديق وتظهر مع ذلك دون انقطاع ككاذبة.

إن الـ "أنا" وهو أقل التباسا، هو بسبب ذلك أقل ملاءمة للرواية، إنه هو الحل الأكثر مباشرة، وذلك عندما يبقى السرد تحت الاختراع (عمل بروست مثلا لا يريد أن يكون إلا مدخلا للأدب)، والأكثر صنعة عندما يتخطى الـ "أنا" المواضعة ويحاول تهديمها، فيعطي للسرد شكل طبيعة مزورة (كما هو مظهر بعض سرود "جيد"). كذلك فاستعمال الـ "هو" الحكائي يفرض نوعين أخلاقيين متعارضين: فالشخص الثالث في الرواية هو مواضعة لا نقاش فيها، فهو يستهوي الأكاديميين والأقل هموما وأيضا الآخرين، الذين يرون أخيرا المواضعة ضرورية لنضارة أعمالهم. وعلى كل حال، فهو علامة على عقد معقود بين المجتمع والمؤلف، ولكنه أيضا بالنسبة إلى هذا الأخير الوسيلة الأولى التي يشد بها الناس إليه بالشكل الذي يريد، إنه إذن، أكثر من تجربة أدبية: فهو فعل إنساني يربط الإبداع بالتاريخ أو بالوجود.

إن تعدد الـ "هو" عند "بلزاك" مثلا، كل هذه الشبكة الواسعة من الأشخاص الرقيقين في حجم الجسم، ولكن المتماسكين بديمومة أفعالهم يكشف وجود عالم تاريخه هو المعطى "الأول"، فالـ "هو" عند بلزاك ليس نهاية المطاف في عملية تخمر انطلقت من "أنا" التي يتم تحويلها وتعميمها، إنه العنصر الأصلي الخام للقصة، المادة الأولية وليست ثمرة

الخلق: لا يوجد تاريخ بلزاكي يسبق تاريخ كل شخص ثالث في القصة البلزاكية. الـ "هو" لدى بلزاك مضارعة لـ "هو" لدى قيصر: الشخص الثالث هنا يحقق نوعا من حالة جبرية للفعل حيث أنزلت حصة الوجود إلى أقل حد ممكن لحساب رابطة أو وضوح، أو لحساب مأساوية في العلائق الإنسانية. وفي الجهة المقابلة- أو في كل الحالات السابقة- فوظيفة الـ "هو" القصصية تحتمل أن تكون التعبير عن تجربة وجودية، فتاريخ الإنسان لدى عدد من الروائيين المحدثين يختلط مع مسيرة تحول الأفعال، إذ إن الإنسان مؤلفا ينطلق من "أنا" ما يزال الشكل الأكثر أمانة لشخص مقفل الهوية لكي ينتزع تدريجيا الحق في إنشاء الـ"هو"، وبهذا يصبح الوجود تباعا مصيرا، والحوار المنفرد سردا روائيا. ظهور الـ "هو" هنا ليس انطلاق التاريخ، وإنما هو نتيجة جهد استطاع أن يخرج من عالم شخصي مؤلف ككل عالم شخصي من أمزجة وحركات شكلا خالصا دالا، يتلاشى حين ولادته، بفضل إطار تزييني اصطلاحي بدون كثافة، هو إطار الشخص الثالث. ذلك هو الخط الأمثل لحركة تطور روايات "جان كايرول" الأولى، ولكن، إذا كان غياب الإنسان كائنا بيولوجيا لدى الكلاسيكيين دليلا على ترسيخه ماهية -والكتابة الكلاسيكية تمتد حتى فلوبير على ما هو معلوم- فإن الـ "هو" الذي يعطي الرواية عند كايرول منتزع من الـ "أنا" الوجودي ومن ظله الكثيف، فالرواية، إذ تعين هويتها بعلاماتها الأكثر شكلية، إن هي إلا فعل اجتماعي ومعها شيد الأدب.

بين مورس بلانشو بمناسبة "كافكا" أن إنشاء الحكاية اللاشخصية **(ومما تجدر ملاحظته هو أن الشخص "الثالث" يقدم دوما على أنه المرتبة السلبية لدى الإنسان)** كان بمنزلة فعل أمانة لذات اللغة، مادامت اللغة تنزع دوما نحو تحطيم ذاتها، فيفهم حينئذ أن الـ "هو" يكون نصرا على الـ "أنا" بمقدار ما ينشئ حالة هي في غيابها أقرب إلى

طبيعة الأدب. وفي كل الأحوال فالنصر هنا باستمرار مشبوه، إذ إن الـ "هو" بوصفه مواضعة أدبية، ضروري لتقليص الشخص، ولكنه، في كل لحظة، يثقل هذا الشخص بكثافة غير منتظرة. فالأدب كالفوسفور يشتد لمعانه عندما يجنح نحو التلاشي. ولكن لما كان، من جهة ثانية، فعلا يتضمن الديمومة ضرورة - ولاسيما في الرواية- فلا وجود في النهاية مطلقا لرواية دون آداب جميلة. ولهذا فالشخص الثالث هو إحدى العلامات التي استأثرت بالرواية لتدل على مأساوية الكتابة، تلك التي نشأت في القرن الفائت تحت وطأة التاريخ عندما وجد الأدب ذاته منفصلا عن المجتمع الذي يستهلكه. بين الشخص الثالث لدى بلزاك والشخص الثالث لدى فلوبير يوجد عالم كامل (عالم سنة ١٨٤٨): هناك تاريخ حاد في مشاهده، ولكنه متماسك أكيد، وهو ظفر لنظام، أما هنا ففن يراوده شعور شقي يحاول الانفلات منه بتضخيم المواضعة، أو بالانهيال عليها، فالحداثة تبدأ بالتفتيش عن أدب ممتع.

وهكذا نرى من جديد، في الرواية، هذا الجهاز الذي هو في آن واحد مهدم وباعث الحياة، والذي هو السمة الخاصة بالفن الحديث كله. ما يطلب تهديمه هو الديمومة، أي ذلك الرابط الوجودي الذي لا يمكن التعبير عنه، فالنظام، سواء أكان نظام المستمر الشعري أم نظام الدلائل الروائية، نظام الإرهاب أو نظام الاحتمال، النظام هو قتل متعمد. ولكن الذي يستحوذ على الكاتب من جديد هو أيضا الديمومة، لأنه مستحيل إنماء نفي في الزمن، دون إنشاء فن إيجابي أو إنشاء نظام يجب من جديد تهديمه. وهكذا فأكبر آثار الحداثة تقف أطول زمن ممكن، وبنوع من الاستقامة العجيبة، على عتبة الأدب، أو في وضع انتقالي حيث المعطى هو كثافة حياة، وهي حياة يشدها حدان كل منهما إلى جهة دون أن يهدماها بإنشاء نظام من الدلالات يتوجها، مثال ذلك :

الشخص الأول لدى بروست، فآثار بروست يشدها إلى الأدب جهد مستمر معلق. وكذلك جان كايرول، فهو لا يدرك مرحلة الرواية إلا في نهاية مطاف الحديث المنفرد، حتى لكأن الفعل الأدبي في تداخل معانيه لا يولد خلقا فنيا يكرسه المجتمع إلا عندما يتمكن من تهديم كثافة ديمومة وجودية كانت حتى ذلك الحين بدون دلالة.

الرواية موت، إنها تجعل من الحياة مصيرا، ومن الذكرى فعلا مفيدا، ومن الديمومة زمنا موجها دالا، ولكن هذا التحول لا يمكن أن يتم إلا على صعيد المجتمع هو الذي يفرض الرواية، أي يفرض مركبا من الدلالات بوصفه غاية قصد أو بوصفه تاريخا لديمومة. إن موكب الفن لعقد يربط بين الكاتب والمجتمع وهذا العقد قصد بين نتعرفه في وضوح الدلالات الروائية. والشخص الثالث في الرواية، ليس شيئا آخر غير هذه الحركة القدرية التي يشير بها الكاتب بأصبعه إلى القناع الذي يلبسه. فالأدب برمته يقول: أسير وأصبعي تدل على قناعي. إن الصدق بحاجة كيما يستمر ويستهلك، إلى دلالات كاذبة، علنا كاذبة، سواء في ذلك تجربة الشاعر اللاإنسانية إذ فيها يعاني أخطر أنواع التصدع تصدع اللغة الاجتماعية، أمْ كذب الروائي، ذلك الكذب القابل للتصديق. والكتابة هي في النتيجة حصيلة هذا التداخل في المعاني ومصدره. هذه اللغة الخاصة التي يستخدمها الكاتب فيمنحها وظيفة مجيدة ومراقبة، إنها تعبير عن عبودية لا مرئية في خطواتها الأولى، عبودية مرتبطة بالمسؤولية: فالكتابة الحرة في أوائلها هي في النتيجة رباط يقيد الكاتب ويشده إلى تاريخ هو الآخر مقيد: ويضيف المجتمع إلى هذه الكتابة سمة الفن الواضحة كيما يشدها على شكل أوثق إلى استلابه الخاص.

III

الجزء الثالث

في الأثر والنص والواقع والمؤلف

- نظرية النص
- من الأثر إلى النص
- أثر الواقع
- موت المؤلف

نظرية النص*

THÉORIE DU TEXTE

نظرة عامة:

ما تعريف النص، في العرف العام؟ إنه السطح الظاهري للعمل الأدبي، إنه نسيج الكلمات المنظومة والمنسقة في العمل بحيث تفرض معنى ثابتا ووحيدا بأقصى قدر ممكن. وعلى الرغم من الخاصية الجزئية، والمتواضعة للمفهوم (**وهو في نهاية الأمر ليس إلا جسما مدركا بالحاسة البصرية**)، فالنص يشارك في المجد الروحي للعمل الأدبي الذي هو خادمه النثري، ولكن الضروري. وهو بارتباطه تكوينيا بالكتابة (**النص هو ما هو مكتوب**) وذلك ربما لأن مجرد رسم الحروف ولو أنه يبقى تخطيطا فهو إيحاء بالكلام وبتشابك النسيج (**اشتقاقيا "نص" يعني "نسيجا"**). والنص في الأثر الأدبي هو الذي يوجد الضمان للشيء المكتوب جامعا وظائف صيانته: الاستقرار، واستمرار التسجيل الرامي إلى تصحيح ضعف الذاكرة وعدم دقتها، هذا من جانب، ومن جانب آخر فشرعية الحرف الذي هو أثر يتعذر الاعتراض عليه، ولا يمحى-كما يظن- للمعنى الذي يعمد المؤلف أن يودعه في عمله، فالنص سلاح في وجه الزمن والنسيان وفي وجه براعات القول الذي يستدرك، ويخلط، ويتنكر بسهولة تامة. إن مفهوم النص إذن مرتبط تاريخيا بعالم بأكمله من النظم، في القانون، والدين، والأدب، والتعليم. النص موضوع أخلاقي: أي هو الكتابة حين تشارك في العقد الاجتماعي، إنه يفرض نفسه، ويطالب بأن نطبقه، وبأن نحترمه، ولكنه في المقابل يسم الكلام بسمة نفيسة جدا (**لا يملكها في جوهره**)، ألا وهي: الأمن.

---

* مأخوذ من:

«Encyclopaedia Universalis»

١- أزمة العلامة:

ومن وجهة نظر إيبستيمولوجية، يندرج النص، بحسب هذا المفهوم التقليدي، في عداد مجموعة تصورية مركزها العلامة. وقد يتجلى الآن للأذهان أن العلامة مفهوم تاريخي، عارض تحليلي (بل ومذهبي)، ونحن نعرف أن هناك حضارة علاماتية، إنها حضارة غربنا، من الرواقيين إلى منتصف القرن العشرين، وينطوي مفهوم النص على أن الرسالة المكتوبة مركبة كالعلامة: فمن جهة: هناك الدال (مادية الحروف وتسلسلها في كلمات، في جمل، في فقرات، في فصول)، ومن جهة أخرى هناك المدلول، وهو معنى أصلي أحادي الاتجاه قطعي، تحدده صحة العلامات التي تنقله، فالعلامة التقليدية وحدة مسيجة، سياجها يضبط المعنى ويمنعه من الارتعاش، من الازدواجية، من الهذيان، وكذلك الحال في النص التقليدي، فهو يختم العمل الأدبي، ويوثقه إلى حروفه، ويشده إلى مدلوله، وهو يؤدي إذن إلى نمطين من العمليات، لكل منهما غاية، وهي ترميم الثغرات التي قد تحدثها في سلامة العلامة أسباب عديدة (تاريخية، أو مادية، أو إنسانية)، هاتان العمليتان هما: الاسترجاع والتأويل.

و النص بوصفه مستودعا لمادية الدال ذاتها (نظام الحروف ودقتها)، إن حدث له أن يضيع، وأن يفسد لسبب تاريخي ما، فهو يطلب أن يستعاد، وأن يسترجع، عندئذ يتولى أمره علم هو فقه اللغة، وفن هو: نقد النصوص، ولكن ليس هذا كل شيء لأن صحة المكتوب الحرفية المتعارف على أنها مطابقة رواياته المتعاقبة للرواية الأصلية، إنما تختلط مجازيا مع التسليم بصحته الدلالية: في الكون الكلاسيكي، ينحدر قانون المدلول، من قانون الدال (وبالتبادل)، وتتلاقى الشرعيتان وتتبايع كل منهما الأخرى، ونجد أن جوانب النص موضوع لكل "التفاسير"، فمن

توثيق الدال ينتقل المرء بالطبع إلى التأويل الشرعي للمدلول. فالنص هو اسم للعمل الأدبي، كونه مسكونا بمعنى، بمعنى واحد. معنى "حقيقي". ونهائي، إنه "أداة" علمية تحدد باستبداد قواعد قراءة أبدية.

هذا التصور للنص (وهو تصور تقليدي، مؤسسي، شائع) هو مرتبط بطبيعة الحال بميتافيزيقا هي ميتافيزيقا الحقيقة، وكما يوثق الحلف الكلام، يوثق النص الكتابة: بحرفيتها، وأصلها، ومعناها، وهذا يعني "حقيقتها" وكم من المعارك نشبت، منذ قرون، منافحة عن معنى ضد معنى آخر. وأيضا كم تحقق من جزع أمام اضطراب العلامات، وكم من القواعد صيغت سعيا وراء تثبيتها. إنه لتاريخ واحد، دام أحيانا، وعنيف دائما، هو الذي ربط بين الحقيقة والعلامة والنص. وقد نشأت هذه الأزمة أيضا في القرن الماضي حول ما ورائية الحقيقة (نيتشه) والتي تطرح اليوم في نظرية الكلام، ونظرية الأدب، من جراء النقد المذهبي للعلامة، واستبدال نص جديد بنص فقهاء اللغة القديم.

هذه الأزمة كانت قد أوجدتها اللسانيات نفسها: بصورة مبهمة "أو جدلية"، ورسخت اللسانيات "البنيوية" علميا مفهوم العلامة "ممفصلا في الدال والمدلول، وهو تصور يمكن أن نعده نهاية ظافرة لما ورائية المعنى، على حين ألزمت اللسانيات، وبالهيمنة نفسها، جل صيغ المعنى على الانتقال، والتفكك، التهدم، وقد كان هذا في ذروة اللسانيات البنيوية (عام ١٩٦٠)، حيث بدأ الباحثون الجدد المنحدرون غالبا من اللسانيات نفسها إلى الإعلان عن نقد للعلامة وعن نظرية جديدة للنص (الذي كان يوصف قديما بالنص الأدبي).

وكان دور اللسانيات في هذا التحول مثلثا: يبدأ باقترابها من المنطق، في وقت أصبح فيه فهم المنطق مع روسل وكارناب وفيتغنشتاين كفهم اللغة، فعودت - اللسانيات- الباحثين على إحلال معيار الصحة محل

معيار الحقيقة، وعلى تخليص القول من حكم المضمون، وعلى اكتشاف الثراء والرقة، وإن صح التعبير التحولات الحشوية اللامتناهية للمقال: عبر التطبيق التقعيدي للاستنباط، وكل ما سبق هو تدريب دلالي، لاستقلاله ولسعة انتشاره التي أصبحت موجهة. بعد ذلك، بفضل أعمال حلقة براغ وأعمال جاكبسون، سنتجرأ على تغيير التوزيع التقليدي للخطابات، فقد عرضت الغالبية العظمى من الأدب على اللسانيات في مستوى البحث أو في مستوى التعليم تحت اسم الشعرية (وهي الترجمة التي كان فاليري قد رأى لزومها)، وبذلك تخلصت تلك الغالبية العظمى من الأدب، من النوع في مفهوم تاريخ الأدب المصمم كتاريخ بسيط للأفكار والأنواع الأدبية. وأخيرا علم العلامات، مجال طرحه سوسير منذ بداية القرن ولكنه لم يأخذ في الاتساع إلا حوالي عام ١٩٦٠، مما أوصل على الأقل في فرنسا، إلى تحليل الخطاب الأدبي: تتوقف اللسانيات عند حدود الجملة، وتعطي بوضوح الوحدات التي تركبها (تراكيب تعبيرية، كلمات، أصوت الحروف)، ولكن عما ما وراء الجملة؟ وما هي الوحدات البنيوية للخطاب (إذا عدلنا عن التقسيم المعياري للبلاغة التقليدية)؟ هنا احتاجت العلامية الأدبية إلى مفهوم النص، كوحدة استدلالية سطحية أو داخلية للجملة، وهو دائما مختلف عنها "لأن مفهوم النص لا يتحدد على مستوى واحد كذلك الذي للجملة (...) وبهذا المعنى يجب أن يتميز النص من الفقرة التي هي وحدة طباعية مؤلفة من عدة جمل. فالنص يستطيع أن يتطابق مع الجملة، مثلما يستطيع التطابق مع كتاب كامل (...) ويقيم نظاما لا ينتمي للنظام اللساني ولكنه على علاقة معه، علاقة تماس وتشابه في الوقت نفسه" (تـ تودوروف).

وفي السيميائيات الأدبية الدقيقة، يكون النص – بشكل من الأشكال– مجموعا شكليا للظواهر اللسانية، هذا في مستوى النص

الذي يدرس دلالية التعبير "وليس فقط دلالية الإبلاغ" ويدرس أيضا التركيب القصصي أو الشعري. وهذا التصور الجديد للنص أقرب إلى البلاغة منه إلى فقه اللغة. وهو خاضع لمبادئ العلم الوضعي: أي أنه مدروس دراسة آنية بحيث يرفض أي مرجع في المحتوى والتحديدات (الاجتماعية، التاريخية، النفسية)، وهو (أي التصور) في الوقت نفسه ظاهري لأن النص-كما هو الحال في أي علم وضعي- ليس إلا موضوعا خاضعا لمراقبة نائية لذات عالمة. ونحن لا نستطيع، في هذا المستوى، أن نتحدث عن تغير إيبستيمولوجي، فهذا التغير يبدأ عندما تكون القنى اللسانية والعلاماتية مموضعة بتروٍ (محددة النسبة، متهدمة، ومبنية مرة أخرى) في حقل جديد من المرجعية، محددة بالاتصال المتبادل لأصلين مختلفين هما: المادية الجدلية والتحليل النفسي، المرجع المادي الجدلي (ماركس، انجلز، لينين، ماو) والمرجع الفرويدي (فرويد، لاكان). هذا ما يسمح بالتأكيد بملاحظة حدود النظرية الجديدة للنص، ولكي يوجد علم جديد لا يكفي في الحقيقة أن يتعمق أو أن يتوسع العلم القديم (ذلك الذي يطل برأسه حينما نمر عبر اللسانيات، وعبر الجملة في السيميائية الأدبية للأثر الأدبي)، ولا بد أن يحصل لقاء إيبستيمولوجيات متنوعة، وغالبا لا تتعرف إحداهما على الأخرى (هذا هو شأن الماركسية والفرويدية والبنيوية)، وعلى هذا اللقاء الإيبستيمولوجي أن يقدم موضوعا جديدا (وهذا لا يعني أن نقدم موضوعا قديما بصيغة جديدة)، وبالإشارة إلى ذلك فإن هذا الموضوع الجديد هو النص.

٢- نظرية النص:

إن الكلام الذي يقرر المتحدث استخدامه لتعريف النص ليس كلاما عاديا، لأن من شأن النظرية أن تؤزم كل تلفظ، بما في ذلك تلفظها

الخاص: إن نظرية النص هي أولا نقد مباشر لأية لغة واصفة، إنها مراجعة لعملية الخطاب- ولذلك التمست تحولا علميا حقيقيا، وحتى هذا الوقت لم تناقش العلوم الإنسانية مسألة كلامها الخاص عادّة إياه آلة بسيطة أو صفاء خالصا. والنص جزء من الكلام مموضع هو نفسه في منظور كلامي، وإن إيصال فكر نظري أو معرفة حول النص يفترض إذن، أن يتواصل مع ممارسة النص بصورة أو بآخرى، وبالتأكيد، فإن نظرية النص تستطيع أن تتخذ في التعبير عن ذاتها صيغة الخطاب العلمي المتماسك والمحايد، غير أن ذلك يجري حينئذ بصفة ظرفية وتعليمية، إلى جانب هذا النحو من العرض، يحق لمجموعة جد متباينة من النصوص تمام الحق أن نضعها في إطار نظرية النص (مهما يكن جنس تلك النصوص الأدبي والشكل الذي تبرز فيه)، فهي نصوص تعالج انعكاسية الكلام ودورة اللفظ. ويمكن للنص أن يتوضح بتعريف، ولكنه أيضا (وربما بالأحرى) يتوضح بمجاز.

كان تعريف النص قد أعدته، لأهداف إيبستيمولوجية، جوليا كريستيفا، إذ قالت "نحن نعرف النص بأنه جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة". هذا تعريف جوليا كريستيفا التي ندين لها أيضا بالمفاهيم النظرية الرئيسية الماثلة ضمنيا في هذا التعريف، وهي: ممارسات دلالية، الإبداعية، التمعني، خلقه النص،تخلق النص، التناص.

ممارسات دلالية:

النص ممارسة دلالية منحها علم العلامات امتيازا لأن عملها الذي يتم بوساطته اللقاء بين الفاعل واللغة عمل مثالي، وإن "وظيفة" النص

هـي الـتي "تمسرح" إن صـح التعبير- هـذا العمـل. ما الممارسـة الدلاليـة؟ إنهـا أولا: نظـام دالي مميـز، خاضـع لتصنيفية الـدلالات (ولـيس لأصـل العلامـة الأولي) وكانـت مدرسـة بـراغ قـد طرحـت تلـك الحاجـة للتميـز، فهي تفترض أن الدلالة لا تحدث بالطريقة نفسها، ليست فقط بحسب مـادة الـدال (هـذا التبـاين يؤسـس علـم العلامـات) ولكـن أيضا بحسب تعـدد الجوانـب الـتي تؤلـف كيـان اللافـظ (فملفوظـه ثابـت - ويتـشكل دائما تحـت أنظار الآخر وبالاستماع إلى حديثه) مـن بعـد يمكـن لـه أن يكـون ممارسـة: وذلـك يعـني أن الدلالـة لا تحـدث في مـستوى تجريـد (اللغـة) كمـا قـال بـذلك سوسـير ولكـن بترخـيص مـن عمليـة تـستثمر في الوقـت نفـسه، وبحركـة واحـدة جـدل الفاعـل، وجـدل الآخـر، والـسياق الاجتمـاعي. إن مفهـوم الممارسـة الدلاليـة يعيـد للكـلام طاقتـه الفاعلـة، ولكن الفعـل الـذي يتطلبـه ذلـك المفهـوم (وهنـا نجـد التحـول الأصـولي) ليس فعل إدراك (وصـفه الرواقيـون والفلـسفة الديكارتيـة مـن قبـل) إذ لم يعـد في الفاعـل تلـك الوحـدة المشهورة لكوجيتـو الديكارتيـة، بـل هـو فاعل متعدد الجوانب، والتحليل النفسي وحده الذي استطاع حتى يومنا هذا أن يقترب منه، وليس هناك مـن يطمـع بقـصر عمليـة الاتـصال علـى الترسيمة الكلاسيكية البسيطة التي أصدرتها اللسانيات وهـي :المرسـل، القناة، المستقبل أو المتلقي، إلا إذا اعتمد على ماورائية الفاعل التقليدي، أو على التجريبية التي هي (علـى "سذاجتها"، (وأحيانا علـى عدوانيتـها) مـا ورائيـة أيـضا: والحقيقـة أن كـل ذلـك موجـود في قلـب الممارسـات الدلاليـة دفعـة واحـدة، تحـت خلـيط مـن التنـاقض، وإن أجزنـا مؤقتـا أن نعزل واحدة من تلك الممارسـات الدلاليـة فإنهـا تـصدر دائمـا عـن جـدل، وليس عن تصنيف.

الإنتاجية:

النص إنتاجية، ولا يعني هذا أنه منتوج عمل (**كذلك الذي تتطلبه تقنية القص والتصرف في الأسلوب**)، ولكنه الساحة ذاتها التي يتصل فيها صاحب النص وقارئه، النص يعتمل طوال الوقت، ومن أنى تناولناه، ولو كان مكتوبا "مثبتا" لا يقف عن الاعتمال وعن تعهد مدارج الإنتاج، ماذا يعتمل النص؟ اللغة. إنه يفكك لغة الاتصال، لغة التمثيل أو لغة التعبير (**هناك حيث يمكن أن يتوهم الفاعل الفردي أو المشترك أنه يحاكي أو يعبر**) ويعيد-النص- بناء لغة أخرى ذات حجم دون عمق ولا سطح، لأن اتساعها ليس اتساع الشكل، أو اللوحة الفنية، أو الإطار، ولكنه اتساع مجسامي، اتساع الحركة التركيبية، لا حدود له منذ أن نخرج من حدود الاتصال الجاري (**الخاضع للرأي السائد، والقول الشائع**) ومن حدود المشابهة القصصية أو الخطابية إن الإنتاجية تنطلق، وإن إعادة التوزيع تدور دوائرها، ويبزغ النص عندما يباشر المدون أو القارئ أو كلاهما مداعبة الدال، إما (**أن نعني المؤلف**) عندما يضمن نصه وبلا انقطاع "جناسات" وإما (**أن نعني القارئ**) في اختراعه معاني ملتهية، وإن لم يكن مؤلف النص قد رصدها، بل ولو كان تخيلها شيئاً مستحيلا من الناحية التاريخية: أي أن الدال ملك لكل الناس، والنص في الحقيقة هو الذي يعتمل بلا كلل ولا ملل، وليس الفنان أو المستهلك، ولا يمكن أن يقتصر تحليل الإنتاجية على وصف لساني، بل يجب وفي حدود استطاعتنا أن نضيف إليه مذاهب تحليلية أخرى، تلك التي للرياضيات (**بما أنها تقدم كشفا لحركة المجموعات، والمجموعات الفرعية، يعني للعلاقة متعددة المناحي للممارسات الدلالية**) وتلك التي للمنطق، وتلك التي للتحليل النفسي اللاكاني (**من حيث إنها تكتشف منطقا للدال**)، وتلك التي للمادية الجدلية (**التي تقر التناقض**).

الدلالية "la significance"،

نستطيع أن نسند للنص دلالة واحدة. وهي إن صح القول شرعية: وهذا ما يجتهد في توضيحه مفصلا فقه اللغة، وبخطوط عريضة النقد التأويلي الذي يحاول البرهنة على أن النص يمتلك مدلولا عاما وخبيئا، متغيرا بحسب المذاهب: معنى سيري بالنسبة إلى النقد النفسي التحليلي، ومادة مشروع بالنسبة إلى النقد الوجودي، ومعنى اجتماعي-تاريخي بالنسبة إلى النقد الماركسي...الخ. ونحن نعالج النص وكأنه مكمن لدلالة موضوعية تظهر وكأنها محنطة في الأثر-المنتج ولكن في اللحظة التي يتصور النص كفضاء متعدد المعاني، يتلاقى فيه عدد من المعاني الممكنة، فإنه من الضروري فك قيود الشكل المناجاتي أي المقصور على طرف واحد. وقيود الوضع الشرعي للدلالة وإطلاق التعددية: وقد أفاد ذلك التحرير متصور الإيحاء، ويصبح من الضروري التمييز بين الدلالة التي تنتمي على صعيد الإنتاج إلى الملفوظ والاتصال، والعمل الدلالي الذي ينتمي إلى صعيد الإنتاج أي إلى التلفظ والترميز: إن ذلك العمل هو الذي نسميه الدلالية la significance، وذلك التمييز ضروري عندما نجد عددا من المعاني الثانوية المتشعبة، المشتركة "الاهتزازات" الدلالية التي تلتصق بالرسالة المعنية، وخصوصاً حينما يكون النص مقروءا "أو مكتوبا" كمداعبة متميزة للدوال بلا مرجع واضح لمدلول أو لمدلولات محددة. فالتمعني مرافعة يستطيع "فاعل" النص في غضونها هاربا من منطق الأنا المفكرة المدركة، ودالفا إلى أنواع أخرى من المنطق (كذلك الذي هو للدال، وكذلك الذي هو للتناقض) أن يتحاور مع المعنى وأن يتفكك (يتلاشى) فالدلالية، وهذا ما يميزها مباشرة عن الدلالة، هي إذن عمل وليست هي العمل الذي يحاول بوساطته الفاعل (السالم والظاهري) السيطرة على اللغة (كعمل الأسلوب مثلا) ولكنه ذلك العمل الجذري (الذي لا يترك شيئا بكرا)

والذي يكتشف عبره الفاعل كيف تثقله اللغة، ثم تفككه منذ أن يلج فيها (بدل أن يراقبها): وذلك العمل، إن أردنا، هو "لا تناهي العمليات الممكنة في مجال معين للغة". والدلالية، على نقيض الدلالة، لا تملك إذن أن تقتصر على الاتصال، والتمثيل، والتعبير: إنها تموضع الفاعل (الكاتب، القارئ) داخل النص، ليس كإسقاط، يمكن أن يكون استيهاميا لا يوجد "نقل" فاعل مبني) ولكن "كضياع" (في المعنى الذي تأخذه هذه الكلمة في علم استكشاف المغاور)، ومن هذا يأتي تقمصها (أي تقمص الدلالية) للمتعة، فالنص يصبح شهوانيا بوساطة متصور الدلالية، ولهذا ليس هناك أدنى حاجة إلى تمثيل "مشاهد" شهوانية).

تخلق النص Pheno-texte خلقة النص Geno-texte:

ندين أيضا لجوليا كريستيفا بالتمييز بين خلقة النص وتخلق النص. وتعرف خلقة النص بأنها "الظاهرة اللفظية كما تبدو في بنية الملفوظ المحسوس". وببوح الدلالية التي لا حدود لها بسره عبر نتاج محتمل: ويلتقي مستوى الاحتمال هذا بخلقة النص: ثم إن المناهج التحليلية التي نطبقها عادة (قبل التحليل النصي وخارجا عنه) تنصب على خلقة النص: فالوصف الصوتي، والبنيوي، والدلالي وباختصار: التحليل البنيوي يناسب خلقة النص، لأنه لا يتساءل أبدا عن فاعل النص: إنه يتناول الملفوظات وليس التلفظ، إذن، تستطيع خلقة النص، ودون أن يكون هناك نوع من التضارب أن تنطلق من نظرية العلامة وللاتصال: وهي على العموم المادة المميزة لعلم العلامات. أما تخلق النص "فإنه يطرح العمليات المنطقية الخاصة ببنية فاعل اللفظ"، إنه "الموضع الذي تنبني فيه خلقة النص" إنه مجال مختلط: كلمي وغريزي في آن معا (ذلك هو المجال "الذي تستثمر فيه العلامات الغرائز")، فهو إذن لا يستطيع أن ينطلق من البنيوية وحدها (إنه انبناء وليس بنية)، ولا من التحليل النفسي (لأنه ليس موضع اللاشعور، ولكنه

"فروع" من اللاشعور)، ينطلق من منطق عام، متنام، لما يعد المنطق الوحيد للإدراك، وإنه طبعا حقل للدلالية، ويتجاوز التحليل النصي من وجهة نظر إيبستيمولوجية، وبوساطة متصور تخلق النص، السيميولوجيا التقليدية التي تسعى إلى بناء ملفوظات، لا إلى معرفة كيف ينتقل الفاعل، ولا كيف ينحرف ويهيم حالما يتلفظ.

التناص:

يعيد النص توزيع اللغة (وهو حقل **إعادة التوزيع هذه**). إن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك النص يعتبر مركزا وفي النهاية تتحد معه، هو واحدة من سبل ذلك التفكك والانبناء. كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبصور ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف فيها نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة. وتعرض موزعة في النص قطع مدونات، صيغ، نماذج إيقاعية، نبذ من الكلام الاجتماعي إلخ، لأن الكلام موجود قبل النص وحوله. فالتناصية، قدر كل نص، مهما كان جنسه، لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأثير. والتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي نادرا ما يكون أصلها معلوما، استجلابات لاشعورية عفوية مقدمة بين مزدوجتين، ومتصور التناص هو الذي يعطي إيبستيمولوجيا، نظرية النص جانبها الاجتماعي: فالكلام كله، ماضيه وحاضره يصب في النص، ولكنه ليس وفق طريق متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طريق متشعبة-صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج. وتتفق تلك المتصورات الرئيسية، والتي تشكل مفاصل النظرية، في خطوطها العريضة مع الصورة التي يقترحها الاشتقاق نفسه لكلمة "نص" فهو نسيج، ولكن قديما حينما شدد النقد (**الشكل الوحيد**

المعروف لنظرية الأدب في فرنسا) بإجماع على "النسيج" انتهى إلى أن (النص متخذ "كحجاب"يجب الذهاب وراءه بحثا عن الحقيقة، وعن الرسالة الواقعية، وباختصار عن المعنى)، وتدير النظرية الحالية للنص ظهرها للنص- الحجاب، وتسعى لاكتشاف النسيج في حالة نسجه في حالة تشابك الأنظمة الصيغ، الدوال، النسيج الذي يتموضع فيه الفاعل، وينحل مثل عنكبوت ينحل في عكاشه، ويستطيع بذلك هاوي التعابير الجديدة أن يعرف نظرية النص بأنها "نسيج الخطاب" (هو النسيج والحجاب وبيت العنكبوت).

٣- النص والأثر الأدبي:

يجب ألا نخلط بين النص والأثر الأدبي، الأثر الأدبي شيء مفروغ منه، نحتفظ به، ويستطيع أن يملأ فضاء فزيائيا "مكانا في رفوف المكتبة مثلا"، أما النص فهو حقل منهجي، فنحن إذن، لا نستطيع أن نحصي "على الأقل بانتظام" نصوصا، وكل ما نستطيع قوله: إن هناك "أو ليس هناك" نصا في هذا الأثر الفني أو ذاك، "فإن الأثر الأدبي يحمل باليد، والنص يحمله الكلام". ويمكن القول بطريقة آخرى: إن الأثر الفني يستطيع أن يعرف بمصطلحات غير متجانسة في الخطاب (منطلقا من قطع الكتاب، ومن تحديدات اجتماعية وتاريخية كانت قد أنتجت هذا الكتاب). فالنص يظل على كل الأحوال متلاحما مع الخطاب، وليس النص إلا خطابا، ولا يستطيع أن يتواجد إلا عبر خطاب آخر. وبعبارة أخرى: "النص لا يتواجد إلا بوساطة عمل، وإنتاج": أي بوساطة الدلالية.

إن الدلالية تستدعي فكرة عمل لا متناه "للدال في نفسه"، فالنص إذن، لا يستطيع التطابق تماما "أو من جانب" مع الوحدات اللسانية أو البلاغية المعروفة حتى اليوم بوساطة علوم الخطاب والتي يفترض

توزعها مبدأ البنية المحدودة، والنص لا يناقض بالضرورة هذه الوحدات، ولكنه يتجاوزها أو بدقة أكثر لا يتوافق بالضرورة معها. وبما أن النص مفهوم مصمت (وليس معدودا) فإننا نستطيع أن نجد له بتمامه مقياسا استدلاليا، ونحن نعرف أن ذلك المقياس مقسم تقليديا إلى ميدانين متمايزين وغير متجانسين: فكل مظهر خطابي لبعد أقل من الجملة أو معادل لها ينضوي قانونا تحت لواء اللسانيات، وكل ما وراء الجملة ينتمي لـ"الخطاب" الذي هو موضوع علم معياري قديم هو البلاغة، على أن الأسلوبية والبلاغة تستطيعان معالجة ظواهر داخلية في الجملة (اختيار الكلمات، التقفية، الأشكال)، على أن بعض اللسانيين حاول من جانب آخر تأسيس لسانيات الخطاب، (تحليل الخطاب)، غير أن تلك المحاولات لا تقارن بعمل التحليل النصي ذلك لأنها إما متجاوزة (بلاغة) وإما محدودة جدا (أسلوبية)، وإما مميزة بفكر ميتا لساني، بوقوعها خارج التلفظ وليس في الملفوظ.

إن الدلالية، التي هي النص في اشتغاله، لا تعترف بالمجالات التي تفرضها علوم اللغة، (هذه المجالات يمكن الاعتراف بها على مستوى خلقة النص، وليس على مستوى تخلق النص. إن الدلالية -البارقة، والوميض الطارئ في فضاءات الخطاب اللامتناهية- تكون منتشرة في كل جنبات الأثر الأدبي، في الأصوات التي لا تعتبر كوحدات مخصصة لتحديد المعنى "أصوات"، ولكنها الآن حركات غريزية في الكلمات التي لم تعد وحدات دلالية فقط، بقدر ما هي محاور للربط يفترضها الإيحاء والمشترك اللفظي اللاتيني، في مجاز مرسل عام، وفي التراكيب التعبيرية التي تحمل- بالإضافة إلى معناها الشرعي القرع التناصي ورنينه، وأخيرا في الحديث الذي تكون "مقروئيته" إما مرهقة وإما مضاعفة بسبب تعدد أنواع المنطق التي تختلف عن المنطق الإسنادي البسيط. إن

هـذا التحـول في المراتـب العلميـة للخطـاب تقـترب بالدلاليـة (الـنص في ذاتيتـه النـصية)، مـن عمـل الأحـلام، كمـا مهـد لوصـفه فرويـد، وتجـدر الإشارة هنا إلى ما صح تجريبيا من أن إيغال الأثر الأدبي في "الغرابـة" لا يقر به من الحلم ولكن على الأصح، أن العمل الدلالي سواء أكان "غريبـا" أم لم يكـن هـو الـذي يقـوم بـذلك، لأن "لعمـل الحلـم" و"العمـل النـصي" مجتمعين (عدا عـدد مـن العمليات والأشكال قـد وضـحها بنفنيست هدفا واحدا) هو أن يكون كل منهما خارج حدود المقايضة ومطروحا من "الحساب".

نفهم جيدا الآن، أن الـنص متـصور علمـي (أو إيبـستيمولوجي علـى الأقـل)، وهـو في الوقـت نفـسه قيمـة نقديـة تـساعد علـى تـثمين الآثـار الفنية انطلاقا من ثرائها بالدلالية التي تمتلكها. وبهـذا نـرى أن الامتيـاز الـذي تمنحـه نظريـة الـنص للنـصوص الـتي تتـسم بالحداثـة (مـن لوتريامون إلى فيليب سولرز) مضاعف، ذلك أن تلك النـصوص مثاليـة لأنها تقـدم (في حـال لم يـسبق لغيرهـا بلوغـه) "عمـل "الـسيميوز" la semios في الخطـاب ومـع الفاعـل"، ولأنهـا في واقـع الأمـر متطلبـات موجهـة ضـد الإكراهـات الأيديولوجيـة التقليديـة للمعنـى ("الاحتمـال"، "المقروئيـة"، "تعبيريـة الفاعـل الخيـالي"، الخيـالي لأنـه مـبني "كشخص"إلخ). ومـن الممكـن في هـذه الأثنـاء وبسبب أن الـنص مـصمت (وغـير معـدود) وأنـه لا يلتـبس مـع الأثـر الأدبـي، مـن الممكـن أن نجـد "الـنص" بدرجـة أقـل، بـلا شـك، في الإنتاجـات القديمـة، فـالاثر الفـني التقليـدي لـ (فلـوبير، بروسـت، ولم لا بوسـويي) يـستطيع أن يحتـوي تصميمات أو شذرات من الكتابة، بحيث إن لعب الدال أو ألعابه يمكن أن تكون حاضـرة (في العمـل) في داخلها، خاصـة إذا قبلنـا بمـا دعـت إليـه النظرية من إدراج حيوية القراءة في الممارسة النصية- وألا تقتصر فقـط

على حيوية صناعة الكتابة، وعلى النمط ذاته، ولكي تبقى في مجال الكتابة، لن تندب نظرية النص نفسها لتكون معيارا بين "جيد" الأدب و"سيئه" لأن المبادئ المعيارية للنص تستطيع التواجد، على الأقل منفردة، في الآثار الفنية المدانة أو المستهان بها، التي تهينها أو تستهين بها الثقافة الرفيعة والأنسية (الثقافة التي حددت معاييرها المدارس والنقد وتاريخ الأدب إلخ)، ويستطيع التناص واللعب بالكلمات (في الدوال) أن يتواجد في أكثر الآثار الفنية الشعبية، التي غالبا ما تستثنى من "الأدب".

بطبيعة الحال، يمكن أن نحصر مفهوم "النص" في الكتابة (في الأدب)، فمما لا شك فيه أن حضور اللغة الطبيعي (وإذا أردنا: الفطري) في إنتاج ما يعطيه ثراء من الدلالية، وأن العلامات اللغوية المتينة البناء لأنها تنحدر من نظام محدد بدقة تعرض نفسها لتفكك هو على درجة كبيرة من العنف مع أنه يكفي أن يوجد فيض دالي لكي يوجد النص، فالدلالية تتعلق بطبيعة الدال (وجوهره) وذلك يكون محصورا في طريقته في التحليل وليس في وجوده، ويكفي إجمالا لكي تعم أهمية الدلالية، "أن نتموضع أمام الشكل، لا كما نتموضع أمام عرض فني (...) (وهي عبارة لكلوديل قالها في مالارميه) ولكن كما نفعل ذلك أمام نص" وتستطيع كل الممارسات الدلالية أن تنبثق من النص: كالممارسة الرسمية، والممارسة الموسيقية والممارسة السينمائية... إلخ. وترهص الآثار الفنية هي نفسها في بعض الأحيان بتهدم الأجناس والأصناف المتجانسة التي تنسب هذه الآثار إليها دون أن ننسى على سبيل المثال التناغم، الذي ستنظر إليه النظرية كنص (هو خليط من الأصوات، ومن دال مادي صرف ومن الخطاب (أكثر منه كجنس موسيقي، وسنضرب الرسم المعاصر كمثال واضح على ذلك لأنه لما يعد في كثير من الأحيانه وبصراحة تامة لا رسما ولا نحتا ولكن إنتاج "طرف". ومن المعروف -

وهذا طبيعي- أن التحليل النصي متطور اليوم وبصورة واسعة في مجال "المادة" المكتوبة (الأدب) مقارنة بمجالات أخرى (مرئية، ومسموعة) ويعود الفضل في هذا التطور إلى وجود علم سابق للدلالة (وإن لم يكن الدلالية) وهو اللسانيات من جانب، ومن جانب آخر إلى البنية نفسها للخطاب المفصل (بالنسبة "إلى الخطابات" الأخرى)، في ذلك الخطاب تكون العلامة مميزة ودلالية بصورة مباشرة (إنها "الكلمة") واللغة هي النظام العلامي الوحيد الذي يمتلك القدرة على تفسير الأنظمة الدلالية الأخرى، وعلى تفسير نفسه بنفسه أيضا.

وإذا كانت نظرية النص تسعى إلى إلغاء تمايز الأجناس الأدبية والفنون، فذلك لأنها لا تنظر إلى الآثار الفنية "كرسائل" بسيطة، ولا "كملفوظات" (وذلك يعني أنها منتوجات قاصرة سيكون قدرها معروفا عندما يعبر عنها) ولكن كإنتاجات مستمرة العطاء كتلفظات يتابع عبرها الفاعل الحيوي: إنه فاعل المؤلف بلا شك، ولكنه أيضا فاعل القارئ. إن نظرية النص إذن تحمل في طياتها الوعد بعنصر أصولي جديد: إنه القراءة (عنصر نسيه تقريبا النقد التقليدي الذي اهتم بشكل جوهري إما بشخص المؤلف، وإما بأنظمة صناعة الأثر الفني وهو-النقد التقليدي- لم يعر اهتمامه إلا قليلاً للقارئ الذي تقتصر علاقته بالأثر الفني كما هو شائع، على الإسقاط الساذج). ولا تكتفي نظرية النص بإطلاق حريات القراءة دون حدود (مجيزة قراءة الأثر الفني القديم بنظرة حديثة كل الحداثة بحيث يكون من المشروع قراءة أوديب لسوفوكليس على سبيل المثال معكوسا فيه أوديب فرويد، أو فلوبير من خلال بروست، ولكنها أيضا ألحت على المعادل (الموضوعي) للكتابة والقراءة ولا يكاد يساورنا الشك أن هناك قراءات ليست سوى استعراضات سريعة، وهي قراءات حالت رقابة بينها وبين التمعني في كل

مراحلها. إن القراءة الحقة-على النقيض- هي التي ليس القارئ-فيها اقل أهمية ممن يريد الكتابة، إنه -القارئ- يرفع لممارسة شهوانية للخطاب. ويمكن لنظرية النص أن تجد مواصفات تاريخية معينة لاستعمال القراءة: وإنها لمن المؤكد أن الحضارة الحالية تميل إلى تسطيح القراءة جاعلة منها قراءة استعراضية منفصلة تمام الانفصال عن الكتابة (حتى لو كان ذلك يعني بالنسبة إلى التلميذ، أو الطالب أن يكتب بحسب شرعة بلاغية مصطلح عليها) زد على ذلك أن الكتابة الصحيحة اليوم هي وقف على طبقة من التقنيين (كتاب، أساتذة، مثقفين) ذلك لأن الشروط الاقتصادية والاجتماعية والمؤسسية لما تعد تسمح بمستوى من المعرفة لا في مجال الفن، ولا في مجال الأدب، وأن ذلك المتمرس الذي عز وجوده والذي وجد - وربما سيستطيع التواجد في مجتمع متفتح - هو الهاوي.

٤- الممارسة النصية:

تقليديا يستطيع الأثر الفني، وبخطوطه العريضة، أن ينطلق من علمين: تاريخي وفيلولوجي. هذان العلمان - أو بالأحرى هذان "الخطابان" لهما هنا مجتمعان (واجب يتفق مع العلوم التجريبية كلها) ذلك أن تلك العلوم تعد" الأثر الفني عنصرا مغلقا قائما على مقربة من ملاحظ يرقب شكله، وأن تلك الشكلية هي التي يضعها التحليل النصي جوهريا، موضع النقد، ليس تحت ستار حقوق "ذاتية" هي بصورة أو بآخرى انطباعية، ولكن بالنظر إلى لا تناهي اللغات؛ ليس لأي لغة ميزة على لغة أخرى، وليس هناك لغة واصفة، (وهو اقتراح تبناه التحليل النفسي)، ففاعل الكتابة أو القراءة ليس له أن يقدم العناصر (الآثار الفنية، الملفوظات): ما يمكن أن يقدمه محصور في ميادين "النصوص، والتلفظات" لأن فاعل الكتابة أو القراءة مقيد

بترتيبية كلامية (علم مراتب الكلام). وينزع التحليل النصي، فضلا عن تصور العلم الوضعي، ذلك الذي كان للتاريخ، وللنقد الأدبي والذي هو أيضا لعلم العلامات، إلى تكوين فكرة علم نقدي. أي علم يضع موضع النقد خطابه الخاص.

إن هذا المبدأ المنهجي لا يلزمنا بالقوة أن نضرب عرض الحائط بما تقدمه العلوم الأصولية الأخرى للعمل الفني (التاريخ، علم الاجتماع إلخ)، ولكن يدعو إلى استعمالها استعمالاً جزئياً وبلا تكلف وخصوصا نسبيا. ويتضح بذلك أن التحليل النصي لن يرفض جذريا الإضاءات المقدمة من التاريخ الأدبي، أو التاريخ العام، ولكن ما يرفضه هو تلك الخرافة النقدية القائلة: إن الأثر الفني مقيد بحركة تطورية خالصة كما لو أنه مجبر على أن يكون تابعا؟، متوافقا مع الحالة (المدنية، والتاريخية، والعاطفية) للمؤلف الذي هو أبوه. إن التحليل النصي لبفضل على هذا التشبيه بالنسب و"بالتطور العضوي" تشبيها آخر بالشبكة وبالتضافر التي، وبالحقل المتعدد الكثيف المعالم. وينطبق التصحيح نفسه والانتقال نفسه على علم فقه اللغة، (وتتدرج تحته كذلك التفسيرية التأويلية؛ إذ إن النقد يسعى عموماً إلى توضيح معنى الأثر الفني، هو بقليل أو كثير كامن ومنسوب لمستويات مختلفة بحسب النقاد، فالتحليل النصي ينكر وجود مدلول نهائي، والأثر الفني لا يتوقف، ولا ينغلق: وهذا يعني على الأقل منذ الآن أن نشرح أو أن نصف ما يلج في العملية من الدوال، ربما لإحصائها (إن ارتضى النص ذلك)، ولكن ليس لسلسلتها لأن التحليل النصي تعددي.

لقد عرضت جوليا كريستيفا أن نسمي التحليل النصي بالمفهوم الذي وضحناه آنفا، التحليل العلاماتي (sémanalyse)، وكان هذا في الحقيقة ضروريا لتمييز تحليل "النص" (بالمعنى الذي أعطيناه لهذه

الكلمة) من العلامية الأدبية (la sémiotique littéraire)، بحيث أن الاختلاف الجلي بينهما يتركز على المرجع التحليلي النفسي، الحاضر في التحليل العلاماتي، والغائب في العلامية الأدبية (**التي تقتصر على تنظيم الملفوظات، وتصف وظائفها البنيوية دون اهتمام بالعلاقة بين الفاعل والدال والآخر**). وليس التحليل العلاماتي مجرد منهج تصنيفي بسيط، وهو إذ يهتم بتصنيفية الأجناس الفنية إنما يهدف إلى أن يبدل بها تصنيفية النصوص، جدليا، هو التقاطع بين خلقة النص وتخلقه. وذلك التحقيق يولد ما نسميه- سائرين في ذلك على خطا خلفاء المدرسة الشكلية الروسية وجوليا كريستيفا- "إشارة فكرة نصية Idéologéme" وهو متصور يعد بتوضح النص في التناص "وبالتذكير به نصوص المجتمع والتاريخ".

حينئذ، ومهما تكن المتصورات المنهجية، أو ببساطة التنفيذية التي تسعى نظرية النص إلى تحديدها باسم التحليل العلاماتي، أو التحليل النصي، فإن المستقبل الحقيقي لتلك النظرية والتألق الذي يسرع وجودها ليس هو حصيلة هذا التحليل أو ذاك، وإنما هو الكتابة نفسها، وأن يصبح التفسير نفسه نصا، ذلك على الإجمال ما تطلبه نظرية النص: ولا يستطيع فاعل التحليل (**الناقد الأصولي، العالم**) في الحقيقة أن يرى نفسه دون سوء نية او راحة بال خارج الحديث الذي يصفه، وإن استطاع فهي خارجية مؤقتة وظاهرية: لأنه هو نفسه داخل الحديث، ويجب عليه أن يتحمل مسؤولية التصاقه مهما يكن من اعتزامه على "التشدد" و"الموضوعية" وقد أنجزت الكتابة (النص) كليا ذلك الالتصاق بين العقدة المثلثة للفاعل، وللدال، وللآخر، دون أن تكون بحاجة إلى أن تلهث وراء لغة واصفة خادعة: والممارسة الوحيدة التي تؤسسها نظرية النص هي النص نفسه. وفي النتيجة نرى: أن "النقد"

(الذي يعد خطابا "حول" النص) أصبح باليا، وإن حدث لأحد المؤلفين التحدث عن نص قديم فإنه لن يكون حينئذ أي منتج نص جديد (وذلك بالدخول في التوالد المجهول المنشأ للتناص): لم يعد هنا نقاد، بل كتاب فقط. وما يجب توضيحه أيضا هو أنه وانطلاقا من المبادئ نفسها لا تستطيع نظرية النص أن تنتج إلا منظرين، أو متمرسين "كتابا" وليس أبدا "مختصين" (نقادا أو أساتذة): وتشارك هي نفسها في تهديم الأجناس الفنية التي تدرها كنظرية.

إن ممارسة الكتابة النصية هي التجلي الحقيقي لنظرية النص التي لم تعد وقفا على الفواعل- صناع الكتابة أو النقاد، والباحثين والدارسين. تلك الممارسة (إن أردنا تمييزها من العمل البسيط للأسلوب) تفترض أننا تجاوزنا المستوى الوصفي أو الاتصالي للحديث، وأننا على استعداد لإبراز نشاطه الخلاق. وتفترض تلك الممارسة أيضا أن نعرض عن مجموعة من الطقوس: كاللجوء الدائم إلى الالتواءات التصفحية للتلفظ (إلى "الجناس" إلى الاشتراك اللفظي، إلى الحوارية، أو على العكس من ذلك على الكتابة القاصرة التي تفسد الإيحاءات وتخيب ظنها، وإلى الاشتقاقات "اللامعقولة" و(غير المحتملة) للكائن وللزمن، وإلى الفصل المستمر بين الكتابة والقراءة، وبين مرسل النص والمتلقي. فالممارسة التي نقصدها إذن، هي ممارسة تجاوزية، بالنسبة إلى الأنواع الرئيسة التي تكون مجتمعيتنا المألوفة: الإدراك الحسي، والعقلنة، والعلامة، والقواعد، والعلم.

نفهم الآن أن نظرية النص إما أنها موضوعة في غير "مكانها المناسب" في المجال الحالي لنظرية المعرفة (ولكنها تستمد قوتها ومعناها التاريخي من تموضعها اللامناسب) بالنسبة إلى العلوم التقليدية للأثر الفني — تلك العلوم التي كانت ولا تزال علوما للشكل أو

للمضمون. إنها تتبنى خطابا شكلانيا: ولكنها بالنسبة إلى العلوم الشكلية (**المنطق التقليدي، وعلم العلامات وعلم الجمال**) تدرج في طياتها من جديد التاريخ والمجتمع (**بصورة تناص**) والفاعل (**ولكنه فاعل متفسخ متنقل باستمرار – وشاحب- بسبب حالة الحضور/الغياب التي يعيشها عقله الباطن**). إن العلم النقدي الذي تطرحه هذه النظرية متناقض: ذلك أنه ليس علما للعموميات "علم دراسة النظريات" فلا يوجد "نموذج معين" للنص، وليس هو أيضا علما للمتفرد (**علم الكتابة المرموزة**)، بسبب أن النص لن يكون امتلاكا، وهو يتمركز في حقل التبادل اللامتناهي للشيفرات، وذلك ليس بحجة الحيوية "الفردية" (**أي الشخصية التي يمكن إثباتها مدنيا**) للكاتب. وأخيرا، إن هناك محمولين سينتهيان إلى الخصوصية ذلك العلم الذي هو علم للمتعة، لأن كل نص "نصي" (**يدخل في حقل التمتعي**)، يحاول على الأقل أن يثير او أن يحيا حالة اللاوعي (**الفسخ**) التي يتحمل مسؤوليتها كاملة الفاعل في المتعة الشهوانية: وهو علم للصيرورة (**ومن تلك الصيرورة الحادقة التي التمس لها نيتشه إدراكا حسيا مما وراء الشكل الفظ للأشياء**) "[....] إننا لسنا من الرهافة بحيث نلمح على وجه اليقين الجريان المطلق للصيرورة، والثابت ليس موجودا إلا بسبب أعضائنا الفظة التي تختصر الأشياء وتعيدها إلى مستويات واحدة، في حين أنه لا وجود لشيء بهذا الشكل؛ فالشجرة هي في كل حين شيء جديد، ونحن نؤكد الشكل لأننا لا ندرك رهافة حركة مطلقة".

فالنص هو تلك الشجرة التي ندين بتسميتها على هذا النحو (**المؤقت**) نزولا عند فظاظة أعضائنا.

من الأثر الأدبي إلى النص*

De l'oeuvre au texte

من المسلم به أن تحولا طرأ، منذ بضع سنوات، على مفهومنا عن اللغة، ومن ثمّ، على الأثر الأدبي الذي يدين للغة بوجوده الظاهر على الأقل، ومن البين أن هذا التحول مرتبط بالتطور الذي تعرفه حاليا بعض الدراسات، ومن بينها اللسانيات والأنتروبولوجيا والماركسية والتحليل النفسي، (**نستخدم هنا لفظ الارتباط قاصدين به معنى محايدا، إذ أننا لا يمكن أن نتحكم في التحديد والإشراط حتى ولو كان تعدديا وجدليا**)، إن الجدة التي عرفها مفهوم الأثر الأدبي لا ترجع بالضرورة لتجدد تلك الدراسات، وإنما لالتقائها على مستوى موضوع لم يكن لينسب إلى أي منها، فباستطاعتنا أن نؤكد أن تكامل الدراسات الذي ينظر إليه اليوم كقيمة بحث عظمى، لن يتم بمجرد المواجهة بين معارف متخصصة، إنه لا يتم في هدنة، وإنما يبدأ بالفعل (**لا بمجرد الطموح الصادق**) عندما يتصدع التعاضد بين الدراسات القديمة، الأمر الذي قد يتم بعنف عبر هزات الموضة، وذلك لصالح موضوع جديد ولغة جديدة لا علاقة لهما بما كانا عليه داخل حقل العلوم التي كنا نود المواجهة بينها، وهذه الصعوبة في التصنيف هي التي تسمح بتشخيص نوع من التحول، وبالرغم من هذا، فلا ينبغي التضخيم من شأن ما طرأ على مفهوم الأثر الأدبي، إن الأمر أقرب إلى زحزحة إبستيمولوجية منه إلى قطيعة حقيقية، فهذه القطيعة قد تمت، كما قيل مرارا، في القرن الماضي مع ظهور الماركسية والفرويدية، ولم تقع أية قطيعة أخرى منذ ذلك الوقت.

---

* فصل من كتاب: درس في السيميولوجيا.

وباستطاعتنا أن نقول إننا نعيش منذ مئة عام على التكرار والاجترار، وما يسمح لنا به التاريخ، تاريخنا اليوم، مجرد الزيغ والتنويع والتجاوز والتخلي، ومثلما يستلزم علم أنشتاين أخذ النقط المرجعية بالحسبان في الموضوع المدروس، فإن التأثير المتولد عن المزاوجة بين الماركسية والفرويدية والبنيوية يتطلب في مجال الأدب، أخذ العلاقات بين الناسخ والقارئ والملاحظ (أي الناقد) بعين النسبية مقابل الأثر الأدبي-وهو مفهوم تقليدي نظر إليه وما زال بمنظور نيوتوني (غير نسبي)- دعت الحاجة إلى موضوع جديد، نتج عن زحزحة المقولات السابقة أو قبلها. هذا الموضوع هو النص، ولا أجهل أن استعمال هذا اللفظ أصبح من قبيل الموضة (وأنا نفسي غالبا ما أنجر إلى استعماله) بناء على ذلك فإن بعضهم ينظر إليه بعين ملؤها التشكك، ولكن لهذا السبب بالضبط أود أن أذكر نفسي بالقضايا الأساسية التي يوجد النص في ملتقاها في نظري، هذه القضايا هي تقريرات وليست عمليات استدلال، إنها مقاربات ترضى لنفسها أن تظل أقرب إلى المجاز، وهي تتعلق بالمنهج والأجناس والدليل والسلالة والقراءة واللذة.

١- لا ينبغي أن يعامل النص كموضوع محتقر، فمن العبث أن نحاول التمييز المادي بين الآثار الأدبية والنصوص، كما لا ينبغي، على الخصوص، الذهاب إلى القول بأن الأثر كلاسيكي، أما النص فطلائعي، لا يتعلق الأمر بتسليم جوائز باسم الحداثة، والزعم بأن بعض الإنتاجات الأدبية أصابت الهدف، وأن الأخرى أخطأته بسبب موقعها الزمني، فقد يحدث أن يكون في الأثر القديم نصوص، مثلما أن كثيرا من النتاجات الأدبية المعاصرة ليست بالنصوص، الفارق بينهما هو أن الأثر قطعة من مادة، إنه يشغل حيزا في فضاء الكتب (كالخزانة على سبيل المثال)، أما النص فهو حقل منهجي، بإمكان هذا التقابل أن يذكرنا بالتمييز الذي اقترحه لاكان بين "الواقع النفسي" و"الواقع": الأول يشار إليه، أما الثاني

فيبرهن عليه، وبالمثل فإن الأثر يرى (عند الكتبي وفي مدارج التوثيق وبرامج الامتحان)، أما النص فيبرهن عليه ويتحدث عنه وفق بعض القواعد (أو ضد بعض القواعد) الأثر تتناوله اليد، أما النص فتتناوله اللغة، فلا وجود له إلا داخل خطاب (أو لنقل إنه نص بما هو يعرف ذلك)، ليس النص تجزئة للأثر، بل إن الأثر هو الذيل الوهمي للنص، وبعبارة أخرى: إن النص لا يعرف نفسه إلا داخل عمل وإنتاج. يترتب على ذلك أن النص لا يمكن أن يتوقف (في رف خزانة على سبيل المثال)، حركته المكونة هي العبور والاختراق (يمكنه أن يعبر الأثر الأدبي أو آثار عديدة).

٢- إن النص لا ينحصر في الأدب (الجيد)، إنه لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتى ضمن مجرد تقسيم للأجناس، ما يحدده، على النقيض من ذلك، هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة، داخل أي صنف ينبغي أن نضع ج. باتاي؟ أهذا الكاتب قصاص أو شاعر أم كاتب مقالة؟ أهو رجل اقتصاد أم فيلسوف أم متصوف؟ إن الجواب عن هذا السؤال جد عسير إلى حد أن الكتب المدرسية في الأدب عادة ما تفضل السكوت عن باتاي وتتناساه، والحق أن باتاي كتب نصوصا، ولعله لم يكتب إلا نصا واحدا. وإذا كان النص يطرح مشاكل التصنيف (وتلك إحدى وظائفه "الاجتماعية")، فإنه يستلزم على الدوام ما يطلق عليه سولرس تجربة الحدود، لقد سبق لتيبودي أن تحدث عن الآثار التي توجد على الحدود (مثال ذلك حياة رانسي لشاتوبريان التي تبدو اليوم نصا): النص هو ما يوجد على حدود قواعد القول (من معقولية وقابلية للقراءة)، ولا علاقة لهذه الفكرة بالبلاغة، ولا يلجأ إليها قصد التفضيل: إن النص يحاول أن يضع نفسه بالضبط وراء حدود الرأي السائد (ألا يعرف بحدوده ونهاياته وقدرته على الإقصاء، وحصاره ورقابته؟) النص دوما بدعة وخروج عن حدود الآراء السائدة.

٣- يقترب النص من ذاته ويدركها بالمقارنة مع الدليل، أما الأثر فهو ينحصر في مدلول، يمكن أن ننسب لهذا المدلول نوعين من الدلالة: فإما أن نعدّه ظاهرا، أو نعدّه مضمرا خفيا، وحينئذ ينبغي التنقيب عنه ويصبح الأثر موضوع تأويل (**ماركسي أو تحليلي أو موضوعاتي -**)، ومجمل القول أنَ الأثر يعمل كدليل عام، ومن الطبيعي أن يمثل صنفا من أصناف المؤسسات داخل حضارة الدليل والعلامة، أما النص فإنه يكرس،، على النقيض من ذلك، التراجع اللانهائي للمدلول. النص تمددي، مجاله هو مجال الدال، ولا ينبغي تصور الدال على أنه "الجزء الأول من المعنى" وحامله المادي،، وإنما هذا الذي يأتي بعد حين، وبالمثل فإن لا نهائية الدال لا تحيل إلى ما يعجز اللسان عن التعبير عنه (أي إلى **مدلول لا يمكن أن يجد التعبير عنه**) وإنما فكرة اللعب: إن التوليد الدائم للدال داخل مجال النص (**أو لنقل الذي مجاله النص**) لا يتم وفق النمو العضوي أو حسب طريق تأويلي، وإنما وفق حركة تسلسلية للتداخل والتغير، إن المنطق الذي يتحكم في النص ليس منطقا تفهميا (**يحدد مقصد الأثر وما يريد "أن يقوله"**) وإنما هو منطق كنايات، فالتداعي والتجاوز والإحالة هي هنا نوع من الإفصاح عن الطاقة الرمزية التي إذا (**أعوزت الإنسان مات**). الأثر الأدبي (**في أحسن الأحوال**) رمزي بدرجة وضيعة، (**ورمزيته قصيرة النفس، أي أنها سرعان ما تتوقف**)، أما النص فهو أساسا رمزي: الأثر الأدبي الذي نفهم طبيعته الرمزية المطلقة وندركها ونتلقاها، نص على هذا النحو فإن النص يحيل إلى اللغة، إنه مثلها يخضع لبنية، لكنها بنية لا مركز لها ولا تعرف الانغلاق (**لنتذكر ردا على الاحتقار المتشكك الذي يوجه إلى البنيوية، أن الفضل الإبستيمولوجي الذي يعترف به حاليا للغة يرجع أساسا إلى كوننا وجدنا فيها فكرة غريبة عن البنية: إنها منظومة لا نهاية لها ولا مركز**).

٤- النص تعددي، لا يعني هذا فحسب أنه ينطوي على معان عدة. وإنما أنه يحقق تعدد المعنى ذاته، إنه تعدد لا يؤول إلى اية واحدة. ليس النص تواجدا لمعانٍ، وإنما هو مجاز وانتقال، بناء على ذلك فلا يمكن أن يخضع لتأويل، ولو كان حرا، وإنما لتفجير وتشتيت، ذلك أن تعددية النص لا تعود لالتباس محتوياته وإنما لما يمكن أن نطلق عليه التعدد المتناغم للدلائل التي يتكون منها: إن قارئ النص شبيه بذات مرتكبة (تعطل فيها عمل المخيلة) هذه الذات الفارغة تتجول قرب واد ينحدر في أسفله نهر، ما يدركه متعدد يصدر عن مواد ومستويات متنوعة من أضواء وألوان وخضرة وحرارة وهواء وضجيج وزقيق وأصوات أطفال وحركات وملابس، كل هذه الحوادث تكاد تدرك كل على حدة: إنها تخضع لقواعد معروفة، بيد أن المزاج بينها متفرد، وهو ما يحدد النزهة في اختلافها الذي لا يمكن أن يتكرر إلا كالاختلاف، هذا هو شأن النص، إنه لا يمكن أن يكون هو ذاته إلا في اختلافه (**الأمر الذي لا يعني تفرده**)، وإن قراءته لا تتم إلا مرة واحدة (**مما يجعل علما استقرائيا-استنباطيا بالنصوص أمرا وهميا، ليس هناك "نحو" للنص**)، وبالرغم من ذلك فهو نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء، وأعني من اللغات الثقافية (**هل يمكن للغة ألا تكون ثقافية؟**) السابقة والمعاصرة التي تخترقه بكامله، إن التناص الذي يدخل فيه كل نص، لا يمكن أبدا أن يعدّ أصلا للنص: إن البحث عن "أصول" الأثر والمؤثرات التي خضع لها رضوخ لأسطورة السلالة والانحدار، أما الاقتباسات التي يتكون منها النص فهي مجهولة الاسم ولا يمكن ردها إلى أصولها، ومع ذلك فقد سبقت قراءتها: إنها اقتباسات لا تقدم نفسها كذلك ولا توضع بين أقواس، الأثر لا يزعج الفلسفات الواحدية، والتعدد عند هذه الفلسفات هو الشر بعينه، مقابل الأثر يمكن للنص أن يرفع شعار الإنسان الذي سكنته الشياطين "اسمي كثرة، لأننا عديدون"

(إنجيل مارقوس ٥. ٩) النسيج التعددي أو الشيطاني الذي يجعل النص في مقابل الأثر يمكن أن يؤدي إلى إعادة نظر عميقة في القراءة حيث لا سيادة إلا للمونولوج: فبإمكان نصوص الكتاب المقدس التي كانت الفلسفات اللاهوتية الواحدية قد تبنتها، بإمكانها أن تخضع لتفكيك المعاني (أي في النهاية لقراءة مادية) هذا في الوقت ذاته الذي يمكن فيه للتأويل الماركسي للأثر، الذي ظل حتى الآن واحدي النظرة، أن يغني نظرته المادية وذلك بتفتحه على التعدد (هذا إن سمحت "المؤسسات" الماركسية بذلك).

٥- يحشر الأثر ضمن تطور سلالي، فيفترض أن العالم (والجنس ثم التاريخ) يحدد الأثر، وأن الآثار تتسلسل فيما بينها، وأن المؤلف يمتلك الأثر، ينظر إلى المؤلف على أنه أبو الأثر ومالكه، ويكون على علم الأدب أن يتعلم كيف يحترم المخطوط ويراعي نوايا المؤلف، كما أن المجتمع يسن قوانين تضبط العلاقة بين المؤلف وأعماله (تلك هي (حقوق المؤلف" وهي حديثة العهد حيث إنها لم تتخذ شكلها القانوني إلا مع الثورة الفرنسية)، أما النص فهو يقرأ من غير أن يسند إلى أب، هنا أيضا تتميز الصورة المجازية للنص عن الصورة المجازية للأثر: فهذه توحي بصورة الكائن العضوي الذي ينمو بفعل التكاثر الحيوي، أما الصورة التي يوحي بها النص فهي الشبكة، فإذا كان للنص امتداد فبفعل تركيب وانتظام (وهذه الصورة قريبة من نظرية البيولوجيا الحديثة إلى الكائن الحي)، فليس في النص إذن ما يدعو إلى "احترامه" في حيواته، إذ أنه يمكن أن يهشم (هذا ما كانت القرون الوسطى تقوم به إزاء نصين كانا يسودان أيما سيادة، وأعني الكتاب المقدس وأرسطو)، يمكن للنص أن يقرأ من غير أن يضمنه أب، فقيام التناص يلغي التراث ويقضي عليه، لا يعني هذا أن المؤلف لا يمكن أن يعود للظهور في النص، في نصه، لكنه لو عاد فإنما في صورة "مدعو" فإن كان كاتب رواية، فإنه

يظهر فيها كشخصية من شخصياتها، بيد أن ظهوره لا يتمتع بأي امتياز، إنه يصبح كائنا من ورق إن صح التعبير، فلن تعود حياته مصدر حكاياته وأصلها، وإنما حكاية تنافس عمله وأثره، فهناك انعكاس للأثر على الحياة (لا العكس)، إن آثار بروست وجوني وأعمالهما هي التي تمكن من قراءة حياتهما كنص. إن الكلمة الفرنسية بريطها بين الحياة والكتابة، تحمل دلالة قوية، على هذا النحو فإن الصدق الذي يشكل عقيدة الأخلاق الأدبية، يغدو مشكلا زائفا فـ"الأنا" الذي يكتب النص ليس هو أيضا إلا "أنا" من ورق.

٦- عادة ما يكون الأثر موضوع استهلاك، أنا لست هنا ضحية نوع من الديماغوجية برجوعي إلى الثقافة التي تدعى ثقافة الاستهلاك، ولكن ينبغي أن نعترف أن "جودة" الأثر الأدبي (الأمر الذي يفترض تقويما "للذوق") هي التي تتحكم اليوم في الاختلاف بين الكتب وليس عملية القراءة ذاتها: فالقراءة "النيرة" لا تختلف في بنيتها عن القراءة العابرة، أما النص (على الأقل بفعل تعذر قراءاته)، فهو ينقذ الأثر من الاستهلاك وينظر إليه كلعب وعمل وإنتاج وممارسة، وهذا يعني أن النص يتطلب منا أن نحاول قهر (أو على الأقل تقريب) المسافة التي تفصل الكتابة عن القراءة، لا بالزيادة من إسقاط القارئ على الأثر، وإنما بضمهما معا في نفس الممارسة الدالة، إن المسافة التي تفصل القراءة عن الكتابة مسافة تاريخية، فعند احتداد التقسيم الاجتماعي (أي قبل قيام المجتمعات الديمقراطية) كانت القراءة والكتابة تتمتعان بالامتياز الطبقي نفسه، فكانت البلاغة، وهي النبراس الأدبي لذلك الوقت، تلقن الكتابة (رغم أن ما كان ينتج عادة كان خطابات لا نصوصا) أمر له دلالته أن تعمل الديمقراطية على قلب الأمور: فما تفاخر به المدرسة الثانوية هو أنها تعلم القراءة الجيدة لا الكتابة (إن الشعور بهذا النقص أصبح اليوم من قبيل الموضة: يطلب من الأستاذ

أن يعلم التلميذ "القدرة على التعبير" وهذا يعني على وجه التقريب الاستعاضة عن الحصار والرقابة بسوء فهم) والواقع أن القراءة، بمعنى الاستهلاك، تعني ألا يلعب القارئ لعبة النص، ونحن نقصد بهذا أن يحاول القارئ استعادة النص لحسابه، ولكن، لكي لا يرتد عمله إلى محاكاة سلبية منفعلة باطنية فإنه يمثل النص تمثيلا مسرحيا، غير أننا لا ينبغي أن ننسى أن للفظ اللعب، بالإضافة إلى معناه الحرفي والمسرحي، دلالة موسيقية، تاريخ الموسيقا (كممارسة لا كفن) يماثل إلى حد بعيد تاريخ النص، لقد مضى زمن كان فيه الهواة كثرة، ولم يكن هناك فارق بين تأدية الألحان والإصغاء إليها، وفيما بعد تحددت الأدوات وظهر العازف الذي كان الجمهور البورجوازي يفوض إليه تأدية اللحن (رغم أنه كان لا يزال قادرا على العزف، وهذه هي قصة البيانو) ثم الهاوي (السلبي المنفعل) الذي يسمع الموسيقا دون أن يتمكن من عزفها (فحلت الأسطوانة محل البيانو)، نعلم أن الموسيقا المعاصرة قد زعزعت اليوم دور "العازف" الذي يطلب منه اليوم أن يكون مشاركا للمؤلف في مقطوعته التي يعمل على إكمالها أكثر مما يعمل على "التعبير عنها" يكاد النص يشبه مقطوعة من هذا النوع: إنه يتطلب من القارئ مساهمة فعالة، وهذا تحول كبير: فمن يقوم بتأدية الأثر الأدبي؟ (وقد سبق لمالارميه أن طرح على نفسه هذا السؤال: وهو يرى أن الجمهور يبدع الكتاب) إن الناقد وحده هو الذي يحقق الأثر ويؤديه ويحاكمه، إن رد القراءة إلى الاستهلاك هو المسؤول عن "السأم" الذي تستشعره الأغلبية أمام النص الحديث (العسير القراءة) أو الفيلم أو اللوحة الطلائعية/ السأم يعني العجز عن إنتاج النص ولعبه وفك أواصره واستبعاده.

٧- يقودنا هذا نحو مقاربة أخيرة للنص: وهي التي تتعلق باللذة، لست أدري ما إذا كان هناك علم جمال يقوم على اللذة، حقا إن الأثر

الأدبي لا يخلو من متعة (**بعض الآثار على الأقل**) قد استلذ بقراءة بروست وفلوبير وبلزاك بل وحتى، (**ولم لا**) ألكسندر دوما. بيد أن هذه المتعة مهما كانت درجتها، حتى ولو تحررت من كل حكم سابق تظل في جزء منها متعة استهلاك (**اللهم إن بذلنا جهدا نقديا كبيرا**): ذلك أنني كنت أستطيع قراءة هؤلاء المؤلفين، فأنا أعلم أنني لا استطيع إعادة كتابتهم (**وأنني لا استطيع الكتابة على "هذا النحو"**)، ويكفي أن أعلم هذا كي أنفصل عن إنتاج هذه الآثار. هذا في الوقت الذي يؤسس ابتعادهم عني حداثتي (**أليست الحداثة هي أن نعرف ما ينبغي تجنب العودة إليه؟**) أما النص فهو مشدود إلى المتعة أعني إلى اللذة التي لا تنفصم. إن النص بما هو مستوى الدال وانتظامه فهو ينتمي، على طريقته، إلى أتوبوبيا اجتماعية، إنه إن لم يكن يحقق، قبل التاريخ، شفافية العلاقات الاجتماعية، فعلى الأقل شفافية العلاقات اللغوية، إنه الفضاء الذي لا تتغلب فيه لغة على أخرى، والذي تروج فيه اللغات وتدور.

لا تشكل هذه القضايا بالضرورة عناصر نظرية للنص، وهذا لا يعود فحسب إلى تصور من يقدمها (**الذي لم يعمل إلا على تسجيل ما يدور حول أبحاثه**) وإنما يرجع إلى كون نظرية النص لا يمكن أن تقنع بعرض لما وراء اللغة: ذلك أن تقويض ما وراء اللغة أو على الأقل، وضعها موضع شك، (**قد يكون من الضروري اللجوء إلى ذلك مؤقتا**) يدخل ضمن النظرية ذاتها، إذ أن الخطاب حول النص لا يمكن أن يكون هو ذاته إلا نصا، ما دام النص هو ذلك الفضاء الاجتماعي الذي لا يدع أية لغة بمعزل عنه خارجه، ولا أي فاعل في عملية التعبير في مكان الحاكم والأستاذ والمحلل والمعترف والمنقب، إن نظرية النص لا يمكن أن تتم إلا مع ممارسة فعلية للكتابة.

أثر الواقع*

L'effet du reel

عندما يصف فلوبير القاعة التي تجلس فيها مدام أوبان، مخدومة فيليسيتيه، يخبرنا أن "بيانا قديما كان ينوء، تحت مضغاط، بكومة هائلة من الصناديق وعلب الكرتون" وعندما يروي ميشليه قصة موت شارلوت كورداي يحكي أنها تلقت في سجنها، قبل مجيء الجلاد، زيارة رسام صنع لها صورة، فينتهي إلى التحديد بأنه "بعد ساعة ونصف، سُمِعَ طرق خفيف على باب صغير كان خلفها"، إن هذين المؤلفين (من بين آخرين كثير) ينتجان تأشيرات يغفلها التحليل البنيوي، المشغول، عادة بإبراز تمفصلات المحكى الكبرى ومنهجتها، سواء اطرحنا من القائمة جميع الجزئيات "الزائدة" (على البنية) بعدم الحديث عنها، أم عاملنا هذه الجزئيات نفسها (وقد جرب كاتب هذه السطور ذلك بنفسه)، على أنها "حشوة" (وساطات) تؤثر في قيمة وظيفية غير مباشرة، بقدر ما يشكل، قرينة ما على المزاج أو الجو، وهكذا يمكن للبنية أن تسترده في النهاية.

ويبدو مع ذلك أن على التحليل حتما-إذا كان بوده أن يكون استنفاذيا (وما قيمة منهج لا يحلل كل موضوعه، أي والحالة هذه، كل سطح النسيج السردي؟)، وهو يسعى للوصول إلى الجزئية المطلقة والوحدة اللامنقسمة والانتقال العابر، كيما يعين له مكانا في البنية- أن يجد تأشيرات لا تسمح أية وظيفة (مهما كانت غير مباشرة) بتسويغها: هذه التأشيرات فاحشة (من جهة نظر البنية)، أو تبدو، وهكذا أكثر

---

* نص مأخوذ من كتاب:

"Litterature et realite" R.Barthes et Autres, Collection Points, Ed. du Seuil1982.

إقلاقا، مرتبطة بضرب من الترف في السرد، مسرف إلى درجة الاستغناء عن جزئيات "غير نافعة" ومن ثمّ رفع كلفة الخبر السردي في مقاطع معينة من النص، لأنه إذا ما أمكن، في وصف فلوبير، أن نرى عند الاقتضاء في تأشير البيان قرينة على المكانة البورجوازية التي تحتلها مالكته وفي تأشير علب الكرتون قرينة على الفوضى وعلى ما يشبه شغار التركة، صالحتين للإيحاء بجو منزل أوبان، فإنه لن تبدو أية غاية مسوغة للإرجاع إلى المضغاط الذي هو شيء ليس لائقا ولا مهما ومن ثم لا يخص طبقة الوجهاء، من أول وهلة، وفي جملة ميشيلية، تعترضنا الصعوبة نفسها في تحليل جميع الجزئيات بنيويا لأن مجيء الجلاد عقب الرسام هو وحده الضروري للقصة، أما الوقت الذي استغرقته الوضعة وحجم الباب ووضعه فهي جزئيات غير نافعة (لكن موضوعة الباب وفق الموت الذي يدق لهما قيمة رمزية أكيدة)، وبناء عليه، فإن "الجزئيات غير النافعة" تبدو محتومة، حتى وإن لم تكن كثيرة العدد، لأن كل محكي، وعلى الأقل كل محكي غربي من النمط المتداول، يتوفر على بعض منها.

إن التأشير غير الدال (ونستخدم هذه الكلمة بمعناها القوي الذي هو: المطروح، حسب الظاهر، من بنية المحكي الدلالية) يمت بصلة إلى اغلوصف، حتى ولو بدا الشيء لا تقرره إلا كلمة واحدة (فالواقع، أن الكلمة الخالصة لا توجد، ومضغاط فلوبير لم يذكر لذاته، بل وضع وتنووا في مركب مرجعي وتركيبي معا)، من هنا يتأكد الطابع الملغز الذي يميز كل وصف، والذي يجب أن نتحدث عنه بإيجاز، فبنية المحكي العامة، وهي على أية حال تلك التي حللت هنا وهناك حتى الآن، تبدو توقيعية أساسا، وإذا بسطنا إلى أقصى حد، ولم نعدّ اللغات والإبطاءات وتغييرات الاتجاه وخيبات الأمل التي يفرضها المحكي

مؤسسيا على هذه الخطاطة، أمكننا القول إن شخصا ما يقول للبطل (أو القارئ، وهذا لا يهم) فبكل تمفصل من تمفصلات المركب السردي: إذا تصرفت بمثل هذه الكيفية، وإذا اخترت مثل هذا الطرف من الخيار، فإن ما ستحصل عليه هو كذا (**وطابع هذه التوقعات المروي لا يفسد طبيعتها العلمية**). وخلاف ذلك تماما هو الوصف، فهو لا علامة توقيعية له، وبما أنه "قياسي" فإن بنيته جمعية ولا تتضمن هذه المسافة، مسافة الاختيارات والخيارات، التي تعطي السرد سيما إدارة مركزية واسعة، مزودة بزمنية مرجعية (**وليست بعد استدلالية فقط**). وهذا تعارض له أهميته أناسيا: فعندما أخذ الناس يتصورون، تحت تأثير أعمال فون فريش، أن النحل يمكن أنه تكون له لغة، كان لا بد من ملاحظة أنه إذا كانت هذه الحيوانات تمتلك نسقا توقعيا يميز رقصاتها (**لجمع القوت**)، فإنه لا شيء يقارب فيه وصفا. هكذا يبدو الوصف وكأنه ضرب من خاصية اللغات التي يقال لها عالية، بالقدر، المفارق ظاهريا، الذي لا تبرره أية غائية عمل أو تواصل، ويشير تفرد الوصف (أو "**الجزئية غير النافعة**") في النسيج السردي وعزلته إلى سؤال له أهمية كبرى بالنسبة إلى التحليل البنيوي للمحكيات، هذا السؤال هو: هل كل شيء دال في المحكي، فإذا كان الجواب بالنفي، أي إذا بقيت في المركب السردي بعض المناطق غير الدالة، فما هي في آخر المطاف دلالة عدم الدلالة هذا إن صح التعبير؟

بادئ ذي بدء، يجب التذكير بأن الثقافة الغربية، في أحد تياراتها الكبرى، لم تترك الوصف بعيدا عن المعنى فزودته بغائية أقرتها المؤسسة الأدبية أيما إقرار. هذا التيار هو البلاغة وهذه الغائية هي غائية "الجميل"، إذ كانت للوصف وظيفة جمالية أثناء مدة طويلة. وقد أضاف العصر القديم في وقت مبكر جدا إلى نوعي الخطاب الوظيفيين

بوضوح، وهما القضائي والسياسي، نوعا ثالثا هو الفخري، وهو خطاب أبهة، مرصود لنيل إعجاب المستمعين (وليس لإقناعهم مطلقا)، كان يتضمن-مهما كانت قواعد استعماله الطقوسية: إطراء بطل أو تأبين ميت، بذور فكرة غائية جمالية للغة. وكان في البلاغة الجديدة الإسكندرية (أي بلاغة القرن ٢ بعد الميلاد)، افتتان بالإعلان الصريح، وهو قطعة رائعة متميزة، قابلة للاقتطاع (لها إذن غايتها في ذاتها، المستقلة عن كل وظيفة شاملة)، كان موضوعها هو وصف الأمكنة أو الأزمنة أو الأشخاص أو النتاجات الفنية، وهو تقليد استمر قائما عبر العصر الوسيط، ففي هذا العصر (وقد أكد كورتيس ذلك كثيرا)، لم يكن الوصف خاضعا لأية واقعية، فلا أهمية لحقيقته (أو لإمكان وقوعه)، ولا حرج في وضع أسود أو أشجار زيتون في أحد بلدان القطب الشمالي، فما يهم وحده هو الإرغام الذي يفرضه الجنس الوصفي، فليس إمكان الوقوع هنا مرجعيا، بل هو استدلالي صراحة لأن قواعد الخطاب النوعية هي التي تصنع القانون.

وإذا قفزنا إلى فلوبير، تبين لنا أن غاية الوصف الجمالية لا تزال قوية جدا، فقد أخضع وصف "روان" (وهو مرجعي واقعي إن شئنا)، في رواية مدام بوفاري، لإرغامات طاغية لما يمكن تسميته بإمكان الوقوع الجمالي، كما تثبت التصحيحات التي أدخلت على هذا الجزء في أثناء ستة تحارير متتابعة. تتبين فيه بداءة أن التصحيحات لا تصدر إطلاقا على اعتبار متزايد للنموذج ما دامت "روان" كما أدركها فلوبير، تظل هي نفسها على الدوام، أو على الأصح إذا تغيرت من نسخة لأخرى، فلسبب واحد هو ضرورة ضغط صورة أو تحاشي تكرار صوتي تستهجنه قواعد الأسلوب الجميل، أو "ترتيب" توفق في التعبير عارض تماما، ثم نتبين فيه أن النسيج الوصفي، الذي يبدو من أول وهلة وكأنه يولي اهتماما

كبيرا (**بحجمه، والاعتناء بجزئيته**) للموضوع "روان" ما هو في الواقع إلا نوع من الموضوع المكرس لتلقي حلى بعض الاستعارات النادرة، السواغ المحايد، النثري، الذي يدثر الجوهر الرمزي الثمين، كما لو كان ما يهم في "روان" هو الوجوه البلاغية وحدها التي يلائمها منظر المدينة، وكما لو لم تكن "روان" لافتة للنظر إلا باستبدالاتها (**الصوري كغابة من الإبر، الجزر كأنها أسماك كبيرة سوداء موقوفة، السحب كأنها أمواج هوائية تتحطم فيصمت على جرف**)، ونتبين فيه أخيرا أن الوصف كله مصوغ بغية إيجاد قرابة بين "روان" ولوحة، إنها مشهد مرسوم تتولاه اللغة ("**هكذا كان المنظر برمته يبدو إذا نظر إليه من عل، جامدا وكأنه لوحة**")، ويحقق الكاتب هنا التعريف الذي عرف به أفلاطون الفنان، الذي هو صانع من الدرجة الثالثة، ما دام يقلد ما قد كان تظاهرا لجوهره، هكذا فمع أن وصف "روان" غير ملائم" تماما للبنية السردية في رواية مدام بوفاري (**فنحن لا نستطيع إلحاقه بأية مقطوعة وظائفية ولا بأي مدلول مزاجي أو جوي أو حكمي**)، فإنه ليس فاحشا على الإطلاق، بل يبدو مبررا بقوانين الأدب على الأقل، إن لم يكن بمنطق النتاج: في "معناه" موجود، ويتعلق بالتقيد بقواعد التمثيل الثقافية، وليس بالنموذج.

غير أن غاية الوصف الفلوبيري الجمالية ممتزجة تماما بمقتضيات "واقعية"، كما لو كانت صحة المرجع، المتعالية عن كل وظيفة أخرى أو غير المكترثة بها، توجه أو تسويغ وحدها، على ما يبدو، وصفه أو-في حالة الأوصاف المختزلة في كلمة واحدة-الإشارة إليه، ذلك أن الإرغامات الجمالية مشبعة هنا- على سبيل العذر، على الأقل- بإرغامات مرجعية: فمن المحتمل، لو وصلنا إلى "روان" على متن عربة، أن تكون الرؤية التي قد تكون لدينا ونحن ننزل الشاطئ الذي يؤدي إلى

المدينة مختلفة "موضوعا" عن البانوراما التي يصفها فلوبير، ولهذا المزيج-أو هذا التشابك- من الإرغامات ميزة مزدوجة هي أن الوظيفة الجمالية، وهي تمنح القطعة" معنى، توقف ما قد يمكن تسميته بدوخة التأشير، لأنه لا شيء يستطيع أن يشير إلى سبب إيقاف جزئيات الوصف هنا وليس هناك في اللحظة التي قد لا يعود فيها الخطاب موجها ومقيدا بالضرورات البنيوية للأحدوثة (وظائف وقرائن): فلو لم يكن كل "مشهد" خاضعا لاختيار جمالي أو بلاغي، لما استنفذه الخطاب: فقد تكون هناك دوما زاوية، جزئية، تغيير في الفضاء أو في اللون مما يجب نقله ووصفه، ثم إن الوصف الواقعي: وهو يفترض المرجع واقعيا، وتظاهر بتتبعه بكيفية مستعبدة، يتحاشى الانقياد لنشاط الاستيهامية (وهو احتياط كانوا يظنونه ضروريا لـ "موضوعية" القص)، وقد أضفت البلاغة القديمة صيغة مؤسسية نوعا ما على الاستيهام تحت اسم مظهر بلاغي خاص، الوصف المؤثر، المكلف ب "اطلاع المستمع على الأشياء"، لا بكيفية محايدة، معاينة، بل بالإبقاء للتمثيل على كل بريق الشوق، (وكان ذلك يشكل جزءا من الخطاب الموضح توضيحا عميقا، ذي الدارات الملونة، وعلى الواقعية، وهي تتخلى صراحة عن إرغامات الشيفرة البلاغية، أن تبحث عن سبب جديد للوصف.

وتشترك فضلات التحليل الوظائفي التي لا يمكن اختزالها في أنها تشير إلى ما نطلق عليه عادة تسمية"الواقع الملموس" (إشارات بسيطة، مواقف عابرة، أشياء تافهة، أقوال متكررة). وهكذا يبدو الـ"التمثيل" المطلق لـ"الواقع" والقص المجرد لـ"ما يحدث" (أو ما حدث) وكأنه مقاومة للمعنى، وتؤكد هذه المقاومة التعارض الأسطوري الكبير بين التجربة المعيشة (الحي) والمعقول، ويكفي التذكير بأن الإرجاع الوسواسي إلى "الملموس" (في ما نطلبه بلاغيا من العلوم الإنسانية

والأدب والسلوكات) مسلح دوما في أدلجة عصرنا، وكأنه آلة حربية ضد المعنى، كما لو أن الذي يعيش لا يمكنه أن يدل–والضدّ بالضدّ. إن مقاومة "الواقع" (في شكله المكتوب، طبعا) للبنية محصور جدا في المحكي التخييلي، القائم من الأساس على نموذج ليست له، في خطوطه الكبرى، إلا إرغامات المعقول، لكن هذا "الواقع" نفسه يصير مرجعا أساسيا في المحكى التاريخي، المفروض أنه يروي "ما حدث فعلا": عندئذ لا تهم عدم وظيفية جزئية، منذ أن يقرر "ما حدث" لأن الـ "واقع الملموس" يصير تسويغاً كافيا للكلام.

والواقع أن التاريخ (أي الخطاب التاريخي) هو نموذج هذه المحكيات التي تقبل أن تملأ فجوات بين وظائفها بتأشيرات زائدة بنيويا. فمن المنطقي أن تعاصر الواقعية الأدبية، إلا في بضعة عقود، سيادة التاريخ "الموضوعي" التي يجب أن تضيف إليها التطور الراهن للتقنيات والأعمال والمؤسسات القائمة على الحاجة الملحة إلى تأصيل الـ"واقع" ألا وهي التصوير الشمسي (وهو شهادة خام على "ما كان هنا")، الريبورتاج، معارض الأشياء القديمة (ويثبت هذا، كفاية، بنجاح معرض توت عنخ أمون)، وسياحة الآثار التذكارية والأماكن التاريخية، فكل هذا يقول إن "الواقع" معروف بالاكتفاء الذاتي، ويقول إنه قوي بما فيه الكفاية لكي يكذب كل فكرة "وظيفية"، وبأن تلفظه لا يحتاج إطلاقا إلى أن يدرج في بنية وبأن ماضي الأشياء مبدأ كاف للكلام.

ومنذ العصور القديمة، كان "الواقع" إلى جانب التاريخ، إلا أن ذلك كان لأجل التعارض بكيفية أفضل مع ممكن الوقوع، أي مع نظام المحكي (التقليد أو "الشعر") بالضبط. وعاشت الثقافة الكلاسيكية كلها مدة قرون على الفكرة القائلة بأن الواقع لم يكن يستطيع أن يحمل عدواه إلى إمكان الوقوع، وذلك أولا، لأن إمكان الوقوع لم يكن قط سوى المرتأى

لأنـه خاضـع تماما للـرأي (رأي الجمهـور)، وكـان بـيير نيكـول يقـول: "لا ينبغي النظر إلى الأشياء كما هـي في ذاتها، ولا كما يعرفها مـن يـتكلم أو يكتب، بل يجب النظـر إليها بالقياس إلى ما يعرفه عنها أولئك الـذين يقرؤون أو يستمعون فقط". ثم لأنه عام غير خاص، وهـذا هـو التـاريخ، كما في الاعتقاد (مما ترتب عنه الميل في النصوص الكلاسيكية، إلى إضفاء صبغة وظيفية علـى جميع الجزئيات، وإلى إنتـاج بنـى قويـة وإلى عدم ترك أي تأشير تحت كفالة "الواقع" وحدها" على ما يبدو) وأخـيرا لأن النقـيض، في ممكـن الوقـوع، لـيس مـستحيلا أبـدا، مـا دام التأشـير يقـوم فيـه علـى رأي الأغلبيـة، ولكنـه لـيس بـالرأي المطلـق، إن الكلمـة البـارزة المضمرة في منطلـق كل خطـاب كلاسـي (خاضـع لممكن الوقوع القديم) وهي: (ليكن، هب..) وقد تخلى التأشير الواقعي المنجـز، البيفرجـي، إن صـح التعـبير، الـذي نثـر حالتـه هنـا، عـن هـذا المـدخل الضمني، فاحتل مكانة في النسيج السردي وهـو يتلخص من كل مبطنـة تـسليمية، لهـذا الـضبط، توجـد قطيعـة بـين ممكـن الوقـوع القـديم، والواقعية الحديثة، ولهذا بالـضبط أيضا، نـشأ ممكن وقوع جديد، هـو الواقعية تحديدا (ولنفهم من هذا كل خطاب يقبل بتلفظات سندها المرجع وحده).

مـن الناحيـة الدلائليـة، تتكـون ال"جزئيـة الملموسـة" مـن الترابـط المباشـر بـين مرجـع ودال، فالمـدلول مـستبعد مـن الـدليل، ومعـه، طبعـا، إمكان تطوير شكل للمدلول، أي البنية السـردية ذاتها، في الواقع (فـالأدب الواقعي سـردي، حقـا، غير أن ذلـك لم يكـن إلا لأن الواقعيـة في ذاتهـا مجـزأة وشـاردة ومحـصورة في "الجزئيات" ولأن المحكـي الأكثـر واقعيـة الذي نستطيع تصوره يتطور تبعا لطرق لاواقعيـة) وهـذا مـا نـستطيع تـسميته الـوهم المرجعي. وحقيقـة هـذا الـوهم هـي أن "الواقـع" عـاد إلى

التلفظ الواقعي بما هو دليل إيحاء بعدما حذف منه بما هو دليل تقرير، لأن هذه الجزئيات إذ تعدّ مقررة للواقع مباشرة، لا تفعل سوى أنها تدل عليه، طبعا: فمضغاط فلوبير والباب الصغير لدى ميشيله لا يقولان غير هذا: إننا الواقع، وعندئذ تكون مقولة ال"واقع" (وليس محتوياته العارضة) هي المدلول عليها، وبعبارة أخرى، يصبح نقص المدلول ذاته لصالح المرجع وحده، دال الواقعية بالذات: يحصل أثر الواقع، وهو أساس لهذا الممكن الوقوع غير المعترف به الذي يكون جماليات جميع النتاجات الشائعة للحداثة.

ويختلف هذا الممكن الوقوع الجديد كثيرا عن الممكن الوقوع القديم، لأنه ما هو بمراعاة "قوانين النوع" ولا هو بقناعها، بل يصدر عن نية تشويه طبيعة الدليل الثلاثية ليجعل من التأشير الملتقى الخالص بين الشيء وعبارته، إن تفتيت الدليل-الذي يبدو شغل الحداثة الشاغل- حاضر في المشروع الواقعي حقا، لكن بكيفية ارتدادية نوعا ما، ما دام يتم باسم امتلاء مرجعي، في حين يتعلق الأمر، اليوم على النقيض من ذلك، بإفراغ الدليل وتوسيع موضوعه توسيعا غير محدود إلى درجة وضع جماليات "التمثيل" القديمة، موضع تساؤل جذري.

موت المؤلف*

La mort de l auteur

في قصة سارازين كتب بلزاك هذه العبارة في معرض حديثه عن مخصي تقنع بقناع امرأة: "كان المرأة بتخوفاتها المباغتة، وأهوائها المجانية، وبلبلتها الغريزية، وجرأتها غير المسوغة، وتحدياتها ورقة عواطفها العذبة" . من يتكلم على هذا النحو؟ أهو بطل القصة، الذي يهمه تجاهل المخصي الذي يتستر خلف المرأة؟ أم الفرد بلزاك الذي مكنته تجربته الشخصية من فلسفة عن المرأة؟ أم هو المؤلف بلزاك يجهر بأفكاره "الأدبية" حول الأنوثة؟ أم أنها الحكمة الكونية؟ أم علم النفس الرومانسي؟ من المستحيل إطلاقا معرفة ذلك لسبب أساس هو أن الكتابة قضاء على كل صوت، وعلى كل أصل، الكتابة هي هذا الحياد، هذا التأليف واللف الذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة، إنها السواد-البياض الذي تضيع فيه كل هوية، ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب.

لا شك أن الأمر كان دوما على هذا النحو: فما أن تحكي واقعة، دون مرمى آخر وراء ذلك، وليس بغية التأثير المباشر على الواقع، أي في النهاية خارج كل وظيفة اللهم الوظيفة الرمزية، فإن هذا الانفصال سرعان ما يحصل، فيفقد الصوت مصدره، ويأخذ المؤلف في الموت، وتبدأ الكتابة، وبالرغم من ذلك، فإن الإحساس بهذه الظاهرة اختلف باختلاف المجتمعات، ففي المجتمعات الإثنوغرافية، لا يتكفل شخص بعينه بنقل الحكاية، وإنما ناقل هو الشامان أو الراوي، الذي قد نعجب بالكيفية التي ينجز بها النقل (أي بتمكنه من قواعد السرد)، وليس ب "عبقريته" على الإطلاق.

---

* النص مأخوذ من كتاب:

« Le bruissement de la langue »

المؤلف شخصية حديثة النشأة، وهي من دون شك، وليدة المجتمع الغربي، من حيث إنه تنبه عند نهاية القرون الوسطى، ومع ظهور النزعة التجريبية الإنجليزية، والعقلانية الفرنسية والإيمان الفردي الذي واكب حركة الإصلاح الديني إلى قيمة الفرد أو "الشخص البشري" كما يفضل أن يقال من المنطقي إذن أن تكون النزعة الوضعية في ميدان الأدب، تلك النزعة التي كانت خلاصة الإيديولوجية الرأسمالية ونهايتها، هي التي أولت أهمية قصوى ل "شخص" المؤلف.

وما زال المؤلف يسود مطولات تاريخ الأدب، وترجمات الكتاب، واستجوابات المجلات، بل وحتى في وعي الأدباء الذين يحرصون على ربط أشخاصهم بأعمالهم عن طريق مذكراتهم الشخصية، إن صورة الأدب التي يمكن أن نلفيها في الثقافة المتداولة تتمركز، أساسا حول المؤلف وشخصه وتاريخه وأذواقه وأهوائه، وما زال النقد يردد، في معظم الأحوال، بأن أعمال بودلير، وليدة نقائصه: وهكذا يبحث دوما عن تفسير للعمل جهة من أنتجه، كما لو أن وراء ما يرمز إليه الوهم، بشفافية متفاوتة، صوت شخص وحيد بعينه هو المؤلف الذي يبوح "بأسراره".

رغم أن مملكة المؤلف ما تزال شديدة القوة (إذ أن النقد الجديد لم يعمل في أغلب الأحوال إلا على تدعيمها)، فمن الواضح أن بعض الكتاب حاولوا خلخلتها منذ أمد طويل، ففي فرنسا، لا شك أن مالارميه كان أول من تبين وتنبأ بضرورة إحلال اللغة ذاتها محل من كان، حتى ذلك الوقت، يعد مالكا لها، فاللغة في رأيه كما في رأينا، هي التي تتكلم وليس المؤلف، أن أكتب معناه أن أبلغ، عن طريق محو أولي شخصي (هذا المحو الذي ينبغي أن نميزه عن الموضوعية التي كان يقول بها كتاب القصة الواقعية)، تلك النقطة التي لا تعمل فيها إلا اللغة وليس "أنا"،

النقد عند مالارميه يدور بمجموعه حول إلغاء المؤلف لصالح الكتابة (وهذا يعني، كما سنرى، إعطاء القارئ مكانته). وسيعمل فاليري، الذي لم يكن يشعر بالارتياح داخل سيكولوجيا الأنا، على إدخال بعض التغيير على نظرية مالارميه. ولكن بما أن ميله إلى النزعة الكلاسيكية، كان يشده إلى دروس البلاغة، فإنه لم ينفك عن وضع المؤلف موضع شك وسخرية، ملحا على الطبيعة اللفظية للأدب، تلك الطبيعة التي كان يبدو معها أي لجوء إلى دواخل الكاتب مجرد خرافة. وحتى بروست ذاته، رغم الطابع النفسي الظاهر لما يسمى تحليلاته، يظهر أنه أخذ على عاتقه أن يدخل التشويش، بلا هوادة،على العلاقة التي تربط الكاتب بشخصياته، وذلك برقة مفرطة: فهو لم يجعل من صاحب السرد ذاك الذي رأى أو أحس، ولا حتى ذلك الذي يكتب، وإنما ذلك الذي سوف يكتب (أي الشاب صاحب القصة-ولكن كم سنه يا ترى ومن يكون؟- يريد أن يكتب، لكنه لايستطيع، والقصة تنتهي عندما تصبح الكتابة ممكنة)، لقد أمد بروست الكتابة الحديثة بملحمتها: فبفضل انقلاب جذري، وعوض أن يضع حياته في أعماله كما يقال عادة، فإنه جعل من حياته نفسها عملا أدبيا كان كتابه نموذجا عنها، بحيث يتضح لنا أن ليس شارلوس هو الذي يقلد مونتسكيو، وإنما أن مونتيسكو في وجوده التاريخي ليس إلا قطعة ثانوية تتفرع عن شارلوس، ولكي لا نخرج عن سياق الحقبة التي مهدت للحداثة، لنذكر في الأخير الحركة السريالية التي لم يكن في استطاعتها من دون شك، أن تعطي للغة مكان السيادة، من حيث إن اللغة منظومة، ومن حيث إن ما كانت تهدف إليه تلك الحركة هو خلخلة مباشرة للقواعد (وإن كان ذلك لا يخلو من روح رومانسية وعلى كل حال فهذه الخلخلة أمر وهمي ما دام نظام القواعد لا يمكن أن ينهار، كل ما باستطاعتنا مراوغته) لكن، لما كانت السريالية تنصح بلا هوادة بالخروج المباغت عن المعاني

المتوقعة (وهذا ما كان يدعي "الهزة" السريالية)، ولما كانت تترك لليد العناية بأن تخط بأسرع ما يمكن ما لم يخطر حتى بالرأس ذاته (وهذا ما كان يدعى الكتابة الآلية) لما كانت تقول بمبدأ الكتابة، المتعددة المؤلفين، فإنها ساهمت في نزع الطابع القدسي الذي كانت تتخذه صورة المؤلف، وأخيرا، وبعيدا عن الأدب (الحقيقة أن هذه الميزات أصبحت اليوم متجاوزة)، فإن اللسانيات قد مكنت عملية تقويض المؤلف من أداة تحليلية ثمينة، وذلك عندما بينت أن عملية القول وإصدار العبارات عملية فارغة في مجموعها، وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه، دون أن تكون هناك ضرورة لإسنادها إلى أشخاص المتحدثين: فمن الناحية اللسانية، ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب، مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول أنا: إن اللغة تعرف "الفاعل" ولا شأن لها ب "الشخص" وهذا الفاعل، الذي يظل فارغا خارج عملية القول التي تحدده يكفي كي "تقوم" اللغة، أي كي "تستنفذ".

إن انسحاب المؤلف (يمكن أن نتكلم بهذا الصدد، مع بريخت، عن "تباعد" فعلي، فالمؤلف يتقلص كأنه تمثال صغير على مسرح الأدب) ليس مجرد حدث تاريخي أو فعل تولد عن الكتابة: إنه يغير النص الحديث رأسا على عقب (أو لنقل-والأمر سيان- إن النص يوضع ويقرأ بحيث يغيب فيه المؤلف على جميع المستويات)، فالزمان، أولا، لم يعد على ما كان عليه. ذلك أننا عندما نؤمن بوجود المؤلف، ننظر إليه على أنه ماضي كتابه: الكتاب والمؤلف يضعان نفسيهما على خط واحد ويوزعان كسابق ولاحق: ينتظر من المؤلف أن يغذي الكتاب، أي أن يوجد قبله ويفكر ويتألم ويحيا من أجله، فهو يتقدم عمله مثلما يتقدم الأب الابن، أما الناسخ الحديث فهو، على النقيض من ذلك، يواكب النص في ميلاده، وهو لا يتمتع مطلقا بوجود من شأنه أن يتقدم كتابته

أو يلحقها، إنه ليس موضوعا يحمل عليه الكتاب وصفة يوصف بها، فلا زمان إلا ذلك الذي تتم عنده الكتابة، وكل نص يكتب أبدا الآن وهنا. ذلك أن الكتابة لم تعد عملية تسجيل وتقرير وتمثيل و"رسم" (**كما كان** يزعم أتباع المذهب الكلاسيكي)، وإنّ ما يطلق عليه اللسانيون، بعد فلاسفة اكسفورد، الإنجاز، وهو صيغة لفظية نادرة (**لا يصاغ إلا في صيغة المتكلم ولا تتخذ إلا نمط الحاضر**)، لا محتوى فيها لعملية القول إلا الفعل الذي تنجز عن طريقه: نحو قول الملوك أعلن، أو قول قدماء الشعراء أنشد بما أن الناسخ الحديث دفن المؤلف، فلم يعد بإمكانه أن يعتقد، على غرار ما تقدمه، أن يده لا تطاوع فكره وهواه ولا تلاحقهما، وأن عليه من ثمّ أن يزيد من هذا التأخير فيعمل على إتقان كتابته إتقانا لا متناهيا، فيده، على النقيض من ذلك، منفصلة عن كل صوت، لا يحركها إلا فعل الكتابة والنسخ (**وليس عملية التغيير**)، فهي ترسم مجالا لا أصل له (أو قل لا أصل له غير اللغة ذاتها، أعني ذلك الشيء الذي ما ينفك يضع الأصل موضع السؤال.

نعلم الآن أن النص لا ينشأ عن رصف كلمات تولد معنى وحيدا، معنى لاهوتيا، إذا صح التعبير (**هو "رسالة" المؤلف الإله**)، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة: النص النسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة، إن الكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد فعلا هو دوما متقدم عليه، دون أن يكون ذلك الفعل أصليا على الإطلاق، وهو في هذا شبيه ببوفار وبيكوشي، هذين الناسخين الخالدين المتازين والمضحين في آن، واللذين تشير سخريتهما بالضبط إلى حقيقة الكتابة، كل ما في متناول الكاتب هو أن يزاوج فيما بين الكتابات، وأن يواجه بعضها ببعض دون أن يستند إلى إحداها، فحتى لو أراد التعبير عن ذاته،

فإنــه ينبغــي أن يعلــم، علــى الأقــل، أن "الــشيء" البــاطني الـذي يـدعي "ترجمته" ليس هو ذاته سوى قاموس جاهز، لا يمكن لألفاظه أن تجد تفسيرها إلا عن طريق ألفاظ أخرى وهكذا إلى ما لا نهاية: هذا ما حصل لتوماس دوكينسي في شبابه: لقد كان يتقن اللغة الإفريقية بحيث إنه عندما أراد أن ينقل إلى هذه اللغة الميتة أفكارا وصورا جديدة كل الجدة، فإنه كما يروي بودلير "وضع لنفسه قاموسا يكون في متناوله، أكثر اتساعا وتعقيدا من ذلك الذي يتمخض عن تحجر الموضوعات الأدبية الصرف" (الجنات المصطنعة)، إن الناسخ وهو يحل محل المؤلف، لا يحمل بين جنباته أهواء وأمزجة وعواطف وانطباعات، وأما هذا القاموس الواسع فهو يستقي منه كتابة لا يمكن أن تعرف أي توقف: فالحياة لا تعمل إلا على محاكاة الكتاب، والكتاب ذاته ليس سوى نسيج من العلامات، إنها محاكاة ضائعة لا تنفك ترجع القهقرى.

عندما يبتعد المؤلف ويحتجب، فإن الزعم بالتنقيب عن "أسرار" النص يغدو أمرا غير ذي جدوى، ذلك أن نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولا نهائيا، إنها إغلاق الكتابة، وهذا التصور يلائم النقد أشد ملاءمة، إذ أن النقد يأخذ على عاتقه حينئذ الكشف عن المؤلف (أو حوامله من مجتمع وتاريخ ونفس وحرية) من وراء العمل الأدبي: بالعثور على المؤلف يكون النص قد وجد "تفسيره" والناقد ضالته، فلا غرابة إذن أن تكون سيادة المؤلف من الناحية التاريخية هي سيادة الناقد، كما لا غرابة أن يصبح النقد اليوم (حتى ولو كان جديدا) موضع خلخلة مثل المؤلف، ذلك أن الكتابة المتعددة لا تتطلب إلا الفرز والتوضيح، وليس فيها تنقيب عن الأسرار، فالبنية يمكن أن ترصد وتتابع خيوطها في جميع لغاتها ومستوياتها، ولكن ليس فيها عمق ينبغي التنقيب فيه. فضاء الكتابة فضاء ينبغي مسحه لا

اختراقه. والكتابة ما تنفك تولد المعاني ولكن قصد تبخيرها: إنها لا تفتأ تحرر المعنى، بناء على هذا. فعندما يأبى الأدب (ربما كان من الأفضل أن نتكلم بعد الآن عن الكتابة) النظر إلى النص (وإلى العالم كنص) كما لو كان ينطوي على "سر" أي على معنى نهائي، فإنه يولد فعالية يمكن أن نصفها بأنها ضد اللاهوت، وأنها ثورية بالمعنى الحقيقي للكلمة: ذلك أن الامتناع عن حصر المعنى وإيقافه، معناه في النهاية رفض اللاهوت ودعائمه من عقل وعلم وقانون.

لنعد إلى عبارة بلزاك، إنها لم تصدر عن أي "شخص": منبعها وصوتها ليس هو المكان الحقيقي للكتابة، إنه القراءة. هناك مثال آخر شديد الدقة يمكن أن يوضح لنا ذلك: لقد بينت أبحاث جان بيير فرنان الطبيعة الملتبسة للمأساة الإفريقية، فالنص في هذه المأساة يتكون من ألفاظ ذات معنى مزدوج، بحيث إن كل شخص من شخصيات المسرحية تفهمه من جانب واحد (وسوء التفاهم الدائم هذا هو ما يشكل "المأساوي") ومع ذلك فهناك من يدرك كل لفظ في ازدواجيته، كما يدرك عدم إدراك شخصيات المسرحية الذين يتحاورون أمامه: ذلك هو القارئ (وهو هنا المشاهد)، هنا تتضح لنا حقيقة الكتابة، فالنص يتألف من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار بعضها مع بعضها الآخر، وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، وليست هذه النقطة هي المؤلف، كما دأبنا على القول، وإنما هي القارئ: القارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف، فليست وحدة النص في منبعه وأصله وإنما في مقصده واتجاهه، بيد أن هذا الاتجاه لم يعد من الممكن أن يكون شخصيا: فالقارئ إنسان لا تاريخ له ولا حياة شخصية ولا نفسية، إنه ليس إلا ذاك الذي يجمع فيما بين الآثار التي

تتألف منها الكتابة داخل نفس المجال، لذلك يبدو من السخف ما نسمع عنه من إدانة للكتابة الجديدة باسم نزعة إنسانية تريد، بنوع من النفاق، أن تناصر حقوق القارئ، فهذا القارئ لم يحظ قط باهتمام النقد الكلاسيكي، ولا وجود لإنسان في الأدب عند هذا النقد اللهم ذلك الذي يكتب، ونحن لم نعد اليوم ضحايا لهذا النوع من قلب المعاني الذي تغيب فيه بعض الأوساط ما تقدره حق قدره، فتخنقه وتقضي عليه، لقد أصبحنا نعلم أن الكتابة لا يمكن أن تتفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها : فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف.

IV

الجزء الرابع

في النقد

- من أين نبدأ؟
- تعريف النقد
- الفاعلية البنيوية



من أين نبدأ؟[1]

Par ou commencer ?

سأفترض أن طالبا أراد أن يقوم بتحليل بنيوي لعمل أدبي ما، وسأفترض أن هذا الطالب له قدر من المعلومات كي لا يفاجأ بالتعبات المختلفة التي نجمعها في الكثير من الأحيان، تحت اسم البنيوية بلا مسوغات، وسأفترض أنه على بعض الدراية ليعرف أنه لا يوجد في التحليل البنيوي منهج مناسب، بالمقارنة مع ما يوجد في السوسيولوجيا أو الفيلولوجيا من مناهج نطبقها على النص بطريقة أوتوماتيكية فنستخرج بنيته، وسأفترض أنه على قدر من الشجاعة ليتنبأ ويتحمل الأخطاء والأعطاب وخيبة الأمل وخمود الهمة التي لا يخلو منها أي سفر تحليلي، وأنه على قدر من الحرية لكي يحاول استغلال كل ما يوجد بداخله من حس بنيوي وحدس لأحاسيس متعددة، وأنه على قدر من الجدلية ليقتنع بأن ما هو مطلوب لا يتعلق بالحصول على "تفسير" للنص، أي على "نتيجة إيجابية" **(وهي المدلول الأخير الذي يشكل حقيقة العمل الأدبي ويحدده)**، وإنما يتعلق، على النقيض من ذلك بالدخول عن طريق التحليل **(أو ما يشبه التحليل)** في لعبة الدال في الكتابة، وبكلمة وجيزة بتحقيقه عن طريق عمله هذا للتعدد النصي. إن هذا البطل- أو هذا الحكيم- الموجود لن يصادف إلا هذا الحرج الإجرائي، وهذه الصعوبة البسيطة التي هي الأصل في كل بداية: من أين نبدأ؟ ومن خلال المظهر العملي لهذه الصعوبة، وباعتبارها نظرة أولية **(تتعلق بأول نظرة نقوم بها في حضور النص)** يمكن أن نقول إنها هي الصعوبة ذاتها التي أسست اللسانيات الحديثة. ففي البداية، قرر

---

(1) فصل من كتاب: R.Barthes. Nouveaux essais critiques. Paris: Seuil, 1972.

السوسيو المخنوق بالتنوع الغريب للغة الاجتماعية، وحتى يضع حدا لهذا الضغط الذي هو في النهاية ضغط البداية المستحيلة، أن يختار خيطا أو صلة (**تتمثل في المعنى**) وأن يفك هذا الخيط، وبهذا الشكل تأسس نسق اللغة وبالطريقة نفسها، يعرض النص، مع أنه يوجد في المستوى الثاني من الخطاب، وشيفرات متعددة ومتزامنة لا نرى فيها في البداية "النسقية" ولا نستطيع تعينها في الحال. وبالفعل، فكل شيء يساعد على تبرئة البنيات التي نكون بصدد البحث عنها، أو على تغييبها عن طريق تفكيك الخطاب، أو جعل الجمل طبيعية، أو التساوي الظاهر بين الدال واللادال، أو الأحكام المدرسية السابقة (تلك الأحكام المتعلقة بـ "الخطة" و"الشخصية" و"الأسلوب" وتواقيت المعاني، الاختفاء والانبعاث المتغير لبعض الكتل الموضوعاتية. فكيف نستطيع ونحن أمام الظاهرة النصية المحسوس بها كثروة وكطبيعة (**وهما شرطان أساسيان ومقدسان**) أن نعين الخيط الأول ونخرجه؟ وكيف يتم تفكيك الشفرات الأولى؟ سنحاول هنا أن نعالج هذا المشكل، باقتراح تحليل أولي لرواية جول فيرن الجزيرة العجيبة.

لقد كتب أحد اللغويين: "إننا نستطيع في كل محاولة لبناء المعلومات أن نستخرج مجموعة من العلامات الأولية (أ) ومجموعة من العلامات النهائية (ب). والعمل الذي يقوم به الوصف العلمي هو تفسير كيفية المرور من (أ) إلى (ب)، والبحث عن العلامات بين هاتين المجموعتين (وإذا كانت الحلقات الرابطة بينهما جد معقدة وكان من الصعب ملاحظتها فسيكون الكلام مصبا على العلبة السوداء كما هو الأمر بالنسبة إلى السيبيرنتيقا". ويمكن لصياغة روزفين RESEVEN أن توحي بطريقة معالجة أولى ونحن نواجه الرواية باعتبارها نسقا "ناقلا" للمعلومات: فنحن في البداية نقوم بصياغة المجموعتين الأولية

والنهائية، ثم نقوم بعد ذلك بالكشف عن الطرق والتحولات والتأهبات التي بوساطتها يلحق الثاني بالأول أو يفترقان. وبصفة عامة يجب تحديد كيفية العبور من توازن آخر، أي يجب أن نقوم بعبور "العلبة السوداء.

وفي هذه الحالة، فإن فكرة المجموعة الأولية (أو النهائية) لا تكون بسيطة. لأن جميع السرود لا تملك ذلك الترتيب المنظم والتعليمي بامتياز، الموجود في الرواية البلزاكية التي تنفتح على خطاب ثابت، وآني، وعلى مشاركة واسعة غير حركية لمعطيات أولية نسميها لوحة (واللوحة فكرة بلاغية تستحق أن تدرس باعتبارها تحديا لجريان اللغة)، وفي الكثير من الأحيان يوجد القارئ مع نفسه، حيث تتناثر عناصر اللوحة على طول القصة diégése التي تبدأ من الكلمة الأولى. هذا حال الجزيرة العجيبة حيث يأخذ الخطاب القصة مباشرة نحو الهدف. وليس هناك من وسيلة لإيقاف اللوحة الأولى إلا وسيلة واحدة، هي الاستعانة جدليا باللوحة النهائية (أو الضد حسب الحال). وتنتهي الجزيرة العجيبة. بمنظرين، الأول يمثل اجتماع المعمرين السننة حول الصخرة العارية، هؤلاء المعمرون الذين من الفقدان إن لم تغثهم سفينة اللورد كليناروفان، أما المنظر الثاني فهو الذي يضع هؤلاء المعمرين أنفسهم وقد أغاثتهم على أرض مزهرة، هي الأرض التي استعمروها في ولاية إيوا Iowa. هذان المنظران سيدخلان بالطبع في علاقة استبدالية، فالازدهار يقابله الذبول والثروة يقابلها الفقدان، وهذا الاستبدال النهائي لابد له من ملازم أولي، وإن لم يكن له ملازم (أو كان له جزئيا) فمعنى ذلك أنه تعرض للضياع أو الانحلال أو لتحويل في العلبة السوداء. وهذا ما سيقع، فالاستعمار الايووي iowienne، ملازمه السابق هو استعمار الجزيرة، لكن هذا الملازم يتشخص في القصة diégése نفسها، وسيمتد على كل ما يقع في الرواية، فهو إذن لا يعد

"لوحة". وفي المقابل فإن الفقدان النهائي (فوق الصخرة) يحيل بالموازاة إلى فقدان الأول للمعمرين، حين سقطوا من المنطاد واجتمعوا كلهم فوق الجزيرة، وانطلاقا من لا شيء (قلادة كلب وحبة قمح) سيستعمرونها. لقد بنيت هذه اللوحة الأولى بوساطة هذا التناظر، فهي مجموع المعطيات التي تم تجميعها في الفصول الأولى للعمل، وإلى حين العثور على سيروس سميث، إذ اكتمل عدد المعمرين في مواجهة خالصة وجبرية للنقص التام في الأدوات (لقد انطفأت النار": هكذا ينتهي الفصل ٨ وهو اللوحة الأولى في الرواية). ويتأسس النسق المعلوماتي في النهاية كاستبدال متكرر (الفقدان /الاستعمار)، إلا أن هذا التكرار تكرار أعرج، فالفقدنان يشكلان "لوحتين" في حين يشكل الاستعمار "قصة"، وهذه التفرقة هي التي "تفتح" (بوصفها المفتاح الأول) سير التحليل، بكشفها عن شيفرتين، واحدة ثابتة تحيل على الوضعية الآدمية المثالية للمعمرين في اللوحة الأولى واللوحة النهائية، والشيفرة الأخرى دينامية (وهذا لا يمنع من أن تكون ملامحها دلالية) تحيل على العمل الاستكشافي الذي من خلاله "سيكتشفون" و"ينقبون" و"يجدون" في الوقت ذاته طبيعة الجزيرة وسرها.

بعد هذا الفرز الأولي سيكون من السهل (بل وبسرعة) تشذيب كل من الشيفرتين اللتين تم توضيحهما شيئا فشيئا. فالشيفرة الآدمية (أو بالأحرى الحقل الموضوعاتي للفقدان الأصلي باعتباره يجمع عدة شفرات) تحتوي على مصطلحات مختلفة من حيث التكوين: مصطلحات الأحداث والقرائن والسمات، والمعاينات والتعليقات. وعلى سبيل المثال سنعطي مقطعين من الأحداث مرتبطين بالشفرة الآدمية، الأول وهو الذي يفتح الرواية، وهو هبوط المنطاد، وهذا الهبوط الذي نتج إن صح التعبير عن خيطين: خيط حدثي من النوع الفيزيائي يحصي التدني التدريجي للمنطاد (ومصطلحاته سهلة من حيث الاكتشاف والتعداد

والتبين)، وخيط رمزي حيث تتوالى كل الملامح التي تعين (بالمعنى اللساني) الحرمان أو بالأحرى الاستلاب الإرادي للمعمرين، بمعنى أن هؤلاء المعمرين وهم يفقدون في الجزيرة سيجدون أنفسهم دون أمتعة، ودون أدوات أو ممتلكات، فتخلصهم من الذهب (رميهم لعشرة آلاف فرنك من المنطاد ومحاولة استرجاعها) هو في حد ذاته فعل رمزي بامتياز (خصوصا وأن هذا الذهب هو عدو بوصفه ملكا للجنوبيين)، والشيء نفسه يقال عن العاصفة التي كانت سببا في غرق السفينة، حيث يتحقق رمزيا عن طريق طابعها الاستثنائي والنكبوي السلب الكامل لكل اجتماعية (في الأسطورة الروبانسوية ليست العاصفة الأولية فقط عنصرا منطقيا يفسر ضياع المنكوب، ولكنها عنصر رمزي يصور الحرمان الثوري، وانسلاخ الإنسان الاجتماعي وتغيره إلى إنسان أصلي). مقطع آخر يجب أن يلحق بالموضوع الآدمي هو مقطع الاستكشاف الأول الذي عن طريقه يتأكد المعمرون ما إذا كانت الأرض التي تم إلقاؤهم فيها جزيرة أو قارة، هذا المقطع ينبني على شكل لغز والتتويج هو على كل حال جد شعري، ذلك أن ضوء القمر وحده هو الذي يظهر الحقيقة. وبالطبع فإن محفل الخطاب هو الذي جعل هذه الأرض جزيرة، وجعل هذه الجزيرة خالية، ذلك أنه يجب لمتابعة الخطاب ان تعطى المادة للإنسان بدون أداة، وبدون مقاومة كذلك من أناس آخرين، فالإنسان (غير المعمر) هو عدو، عدو للمنكوبين وللخطاب. إن روبنسون وكذلك منكوبي جول فيرن يخالجهم الخوف نفسه من الناس الآخرين، ومن الدخلاء الذين سيقلقون الخيط الدقيق لعملية البرهنة، ولصفاء الخطاب. فلا شيء إنسانيا (او واقعا داخل المجموعة) يستطيع أن يقاوم الغزو اللامع للأداة (ورواية الجزيرة العجيبة هي النموذج المعارض لرواية الاستباق، فهي رواية عن الماضي البعيد، وعن الإنتاجات الأولى للأداة).

وتنتمي إلى الموضوع الآدمي كذلك كل علامات الطبيعة المعطاء وهو ما يمكن تسميته بالشيفرة العدنية (آدم/عدن: وبينهما تشابه صوتي غريب). والعطاء العدني يأخذ ثلاثة أشكال أولها الطبيعة الملائمة للجزيرة، المتعة بمظاهرها، والمتنوعة في منتوجاتها" (٤٨، ١)، وثانيها أن الجزيرة تقدم دائما المادة الأساسية عندما نطلبها: فإذا كنا نريد صيد العصافير بالقصبة وأشواكا للسنارة، ودودا للطعم، وثالثها أن المعمرين وهم يقومون بفلاحة الأرض، لا يحسون بأدنى تعب، أو أن هذا التعب على الأقل يبعده الخطاب، هذا هو الشكل الثالث للعطاء العدني، فالخطاب القوي يتماثل مع الطبيعة المفعمة، ويسهل ويدخل المرح، ويقلص الوقت، والتعب والصعوبة، فقطع شجرة ضخمة دون الاستعانة بأي أداة تقريبا تلخصه لنا جملة. وينبغي (في غضون التحليل القادم) التركيز على هذا اللطف الذي ينشره الخطاب الفيرني على كل مشروع، وذلك لأن نقيض هذا من جهة هو ما- يقع عند ديفو، ففي روبانسون كروزو لا يتحدد العمل بكونه مرهقا فحسب (فكلمة واحدة تكفي لقول ذلك)، ولكنه يتحدد أيضا بمشقته من خلال العد العكسي المثقل بالأيام والأسابيع الضرورية لكي يتحقق (وحده) التحويل الأدنى، فكم يلزمه من الوقت وكم تلزمه من الحركات لتغيير مكان القارب الثقيل فقط كل يوم. فوظيفة الخطاب هنا تتجلى في إخضاع العمل للبطء وإعادة قيمته الوقتية (وذلك يعني استلابه)، ومن جهة أخرى، نرى القوة العظمى القصصية diégétique والأيديولوجية لمحفل الخطاب، فالحرص الفيرني يسمح للخطاب بالتقدم سريعا في صفاء الطبيعة، من شكل إلى آخر، وليس من مشقة إلى أخرى، ويسجل في نفس الوقت رقيا في المعرفة ومراقبة في العمل: حقا إنها اللغة الفردية "للمهندس"(الذي هو سيروس سميث) التكنوقراطيون والعالم، وشاعر العمل المحول، في الوقت الذي، يمنحه هو للآخرين، يقوم بإخفائه. إن الخطاب الفيرني

باختصاره وبتحليقاته الممتعة يحيل الزمن والمشقة، وباختصاره العناء إلى عدم لا يمكن تسميته. إن العمل يهرب، ويجري ويضيع في الفجوات للحملة.

هناك شيفرة فرعية أخرى للموضوع الآدمي هي شيفرة الاستعمار وهذه الكلمة بطبيعتها غامضة فـ (كولوني) colonie: هي مكان الاصطياف، والحشرات، ومكان العقوبة،والمستعمرة). وهنا بالذات يعدّ المنكوبون معمرين، ولكنهم لا يستعمرون إلى جزيرة خالية وطبيعة عذراء، فكل محفل اجتماعي تتم إزالته باحتشام من هذا الرسم الذي يتعين فيه أن تحول الأرض دون وساطة أو استبعاد، أي عن طريق فلاحين لا عن طريق مستعرين. وفي جرد الشيفرات سيكون من مصلحتنا الإشارة إلى أن العلاقة الإنسانية، سرية كانت أو اتفاقية، ستأخذ مكانها في الإشكالية الاستعمارية، حتى وإن كانت بعيدة، فالعمل ما بين المعمرين (حتى وإن اشتركوا فيه) هو مقسم تقسيما تراتبيا (الرئيس والتكنوقراطي سيروس، والصياد سبيلت، والوارث هربر، والعامل المتخصص دنكروف، والخادم ناب، والسجين المقصي في استعمار خالص أي استعمار القطيع ايرتون)، زيادة على ذلك فالأسود ناب هو جوهر عبودي، ليس لأنّه، " يعامل بسوء"، أو لأنه "منبوذ" (على النقيض من ذلك فالعمل الأدبي إنساني وذو بعد مساواتي، وليس لأن عمله له رئيس، ولكن "طبيعته" النفسية هي من المرتبة الحيوانية، أي حدسية وتأثرية وعالمة بالشم وبما سيقع، حيث، يشكل هو والكلب طوب فريقا واحدا: إنها اللحظة السفلى في السلم، ومنطلق الهرم الذي يتربع عليه المهندس القوي جدا، أخيرا يجب ألا ننسى أنّ الأفق التاريخي للبرهان هو من طبيعة استعمارية. فحرب الانشقاق وهي تطرد المنكوبين تحدد وتؤجل إلى وقت آخر مستعمرة جديدة خالية سحريا (**بوساطة فضائل الخطاب**) من كل استلاب (لنسجل في هذا الموضوع أن مغامرة

روبنسون كروز في الأصل لها مشكل استعماري هو تجارة العبيد السود التي بوساطتها سيصبح روبنسون ثريا بنقلهم من إفريقيا إلى البرازيل للعمل في حقول السكر. فأسطورة الجزيرة الخالية ترتكز على مشكل جد حيوي هو كيف تتم الزراعة بدون عبيد؟) وبعد أن أضاع المعمرون جزيرتهم أسسوا في أمريكا مستعمرات جديدة، وبالضبط في ايوا، أرض الغرب التي سكانها الأصليون هم السيو les sioux الذين هم بدورهم سحريا "مثلهم مثل أي ساكن من سكان الجزيرة العجيبة.

الشفرة الثانية التي ينبغي (في البداية) تفكيكها هي شفرة- (défrichement) déchiffrement استصلاح الأرض- فك الحروف (لنستفد من الإبدال)، فنحن نعطيها كل المميزات "الكثيرة) التي تطبع في الوقت نفسه كسر وكشف الطبيعة (عن طريق العمل على إعادتها، إعطائها إنتاجية). فهذه الشيفرة تتألف من شيفرتين إثنتين، الأولى تعكس تحويلا في الطبيعة عن طريق وسائل طبيعة إذا صح التعبير، وهي المعرفة، والعمل، والطبع. ويتعلق الأمر هنا باكتشاف سابق من طبيعة رمزية هي طبيعة "التنقيب" و"الانفجار"، وبكلمة واحدة كما سبق أن قلنا هي التحطيم. فالطبيعة قشرة يابسة والمعدن هو مادتها الأساسية، ولذلك تستجيب لوظيفة الطاقة الباطنية للمهندس. إذن يجب تفجيرها لنرى ما بداخلها، ويجب فتق بطنها لنحرر الثروات المكدسة داخلها. بهذا الشكل فالجزيرة العجيبة بوصفها رواية جوفية plutonie، تجند خيالا أرضيا حيا (حي لأنه يقبل المعنيين)، فعمق الأرض هو في الوقت نفسه المخبأ الذي يجب غزوه (الكرانيت خووس والقوة الجوفية للنوتيليس) ومركز إخفاء الطاقة الهدامة (البركان). ولقد اقترحنا حقا (جون بوميي jean pommier بصدد القرن ١٧) أن ندرس استعارات ذلك العصر، وبدون شك فإن الطبيعة الفيرنية كانت

ترتبط بالأعمال التقنية للقرن الصناعي، حيث التحطيم المعمم للأرض بالديناميت من أجل استغلال المناجم، وشق الطرق وسكك الحديد وقعور القناطر، وحيث الأرض تنفتح لتعطي الحديد (المادة البركانية والنارية التي أحلها ايفل Eiffel محل الحجر مادة السلف التي كانت تؤخذ من فوق الأرض)، وحيث يقوم الحديد بعملية تتميم فتح الأرض ليسمح بتشييد وسائل الاتصالات (قناطر، سكك، محطات، قنوات).

وتتمحور الرمزية (الجوفية) حول موضوع تقني هو موضوع الأداة، فالأداة التي نشأت عن فكر (التسريع) démultiplicatrice (بالموازاة مع اللغة ومع التبادل الزوادي كما لاحظ ذلك ليفي ستراوس وجاكبسون) هي نفسها أساسا عامل للتسريع: فالطبيعة (أو القدر) تعطي حبة القمح أو عود الثقاب (اللذين وجدا فيجيب الطفل)، والمعمرون يقومون بتسريع هذا العطاء، وكم هي كثرة أمثلة هذا التسريع في الجزيرة العجيبة: فالأداة تنتج الأداة، حسب سلطة هي سلطة العدد، والعدد الذي يقوم بالتسريع، والذي يبين سيروس بدقة قوته الأداة المولودة هو في الوقت نفسه سحر (فهناك دائما وسيلة لفعل أي شيء) ومنطق (فالعدد المركب يسمى منطقا بالتحديد مع أن الحسابات والعقل يلتبسان اشتقائيا وايديولوجيا) ومصادفة معاكسة (بفضل هذا العدد لا نكرر الانطلاق دائما من الصفر بعد كل محاولة، وبعد كل نار أو كل حصاد كما يتم ذلك في اللعب). فشفرة الأداة بدورها تتمحور في الوقت نفسه حول موضوع تقني (تحويل المادة) وسحري (تحول في المظهر) ولغوي (توليد العلامات)، وهو موضوع التحول، وبرغم أن التحول هو دائما علمي ومسوغ حسب حدود الشيفرة المدرسية (فيزياء، كيمياء، علم النبات، دروس الأشياء)، فإنه مبني دائما كمفاجأة وفي معظم الأحيان كلغز (مؤقت)، فإذن إلى أي شيء يمكننا أن نحول عجول البحر؟

والجـواب (وعـن تـأخر حـسب قـوانين التـشويق) هـو: إلى زق للحـدادة والشموع. والخطاب (وليس فقط العلم الذي هو هنا لضمان) يفترض من جهة أن يكون طرفا العملية، المادة الأصلية والـشيء المنـتج، الطحالـب والنيترو- غليسيرين، متباعدين إلى أقصى حد، ويفترض من جهـة أخـرى وحـسب مبـدأ العمـل الإنتـاجي نفـسه،أن يـتم إخـراج أي شـيء طبيعـي أو معطـى مـن " حتميتـه"، وتوجيهـه إلى وجهـة غير منتظـرة، فـستار المنطـاد المتعـددة الوظـائف بحكـم كونـه نفايـة للنكبـة مـثلا، تحـول إلى لبـاس وإلى أجنحة للطاحونـة. ولنتخيـل كم هـي هـذه الـشيفرة الـتي هـي لعبـة أبديـة للتصنيفات الجديدة واللامتوقعـة، قريبـة مـن العمليـة اللغويـة، فالـسلطة التحويليـة للمهنـدس هـي سـلطة لغويـة، ذلـك أن الـسلطتين معـا تقومـان علـى التركيـب بـين العناصـر (الكلمـات والمـواد) لإنتـاج أنـساق جديـدة (الجمل والأشياء)، وأنهما تستعملان لأجل هذا الغرض شيفرات مؤكدة (اللغة والمعرفـة) لا تمنـع معطياتهـا المقلوبـة مـن تحقـق الإنتـاج الـشعري. ويمكـن بالفعـل أن نلحـق بالـشيفرة التحويليـة (اللغـة والـصانعة) شـيفرة فرعية لها عدة مميزات هي شيفرة التعيين. فمـا كـاد المنكوبـون يـصلون إلى قمة الجبل التي منحتهم رؤية بانوراما علـى جزيـرتهم، حتـى أسـرعوا إلى وضع خريطة لها، أي إلى رسمها وتعيين حوادثهـا، فهـذا العمـل الأول الذي يتعلق بخلق الفكرة الامتلاك هو عمـل لغـوي، وكـأن المـادة الغامـضة كلها للجزيـرة الـتي هـي موضـوع التحـولات المقبلـة، لا تـصل رتبـة الواقـع المرئي إلا عبر شبكة اللغـة، وفي الأخير فبوضـعهم خـرائط لجزيـرتهم أي لـواقعهم، فـإن المعمـرين لا يقومـون إلا بالتحديـد نفـسه للغـة بوصـفها "تجميعا mapping للواقع.

وكمـا قلنـا، فـإن اكتـشاف الجزيـرة يـسند شـيفرتين، الأولى شـيفرة استكشافية وهي مجموع المميزات والنماذج التجريبيـة للطبيعـة، والثانيـة

شيفرة هيرمونطيقية، وهي ثقافية بدرجة واضحة من وجهة النظر الروائية، ومنها تخرج مختلف الألغاز (العشرة) التي تسوغ عنوان المؤلف (**الجزيرة العجيبة**) والتي يتأخر حلها إلى لحظة المناداة النهائية على القائد نيمو، وقد تمت دراسة هذه الشيفرة في نص آخر، ويمكن أن نؤكد هنا أن العلامات الشكلية توجد في الجزيرة العجيبة وهي الموقف، والموضوعات، والصياغة الحكائية، ومختلف العلامات التأجيلية (**التي تؤخر الجواب**)، وفك الرموز والكشف عنها، إن الطبيعتين الاستكشافية والهيرموطيقية متقاربتان، ذلك أن الجزيرة في الحالتين معا هي موضوع للكشف، فبوصفها طبيعة يجب سلب ثرواتها، وبوصفها مسكنا لنيمو يجب معرفة ضيفها القدري، والعمل كله بني على حكمة عادية هي: أعن نفسك، واعمل وحدك لكي تصبح المادة مألوفة لديك، فإن السماء ستساعدك. ولأن نيمو قد اعترف بامتيازك الإنساني فسيكون لك بمنزلة الإله، إن هاتين الشيفرتين المتضافرتين تثيران مظهرين رمزيين (متكاملين أيضا) فتحطيم الطبيعة، والخضوع والألفة والتحول والمعرفة (**وأيضا وكما قلنا العمل**) تحيل على رفض الإرث وعلى رمز الابن، أما عمل نيمو الذي يتعلمه الابن البالغ (**سيروس**) في بعض الأحيان بتلهف فيتضمن رمزية للأب (**التي قدم تحليلا لها مارسيل موري**): الأب الفريد مع ذلك، والذي يشبه في فرديته الإله الذي يسمى لا أحد.

وسيظهر هذا "التفكيك" الأول موضوعيا أكثر مما يظهر شكليا، وهنا تكمن الحرية المنهجية التي يجب تحملها، فنحن لا يمكننا أن نبدأ بتحليل نص (**وهو المشكل المطروح للنقاش**) دون أن تكون لنا نظرة دلالية أولى (**عن المحتوى**)، سواء من زاوية الموضوع أو الرمزية أو الإيديولوجية، ما سيبقى من عمل (**ضخم**) يتجلى في متابعة الشيفرات

الأولى، وفي الكشف عن العلامات، وفي تتبع المقاطع، ولكن يتجلى أيضا في اقتراح شيفرات أخرى، وباختصار، فإننا إذا أعطينا الحق لأنفسنا في الانطلاق من بعض التكثيف للمعنى (كما قمنا بذلك هنا)، فلأن حركة التحليل في خطها الدقيق اللامنتهي، هي بالتحديد القيام بتفجير النص، والسحابة الأولى من المعاني، والصورة الأولى من المضامين. ورهان التحليل البنيوي ليس هو حقيقة النص وإنما هو تعدده، فلا يمكن للعمل إذن أن يقوم انطلاقا من الأشكال لملاحظة وتوضيح وصياغة المضامين (فلسنا محتاجين لمنهج بنيوي في هذه الحالة)، ولكن على النقيض من ذلك تماما، هي لتبديد وتأخير وتسريع وإطلاق مضامينه الأولى بفعل العلم الشكلي، إن المحلل سيجد فائدته في هذه الحركة، ذلك لأنها ستمنحه في الوقت نفسه، الأداة في أن يبدأ التحليل انطلاقا من بعض الثغرات المعتادة، والحق في التخلي عن هذه الشفرات (وتحويلها) بالتقدم ليس داخل النص (الذي هو دائما وقتي وكبير الحجم ومسطح) بل داخل عمله الخاص.

تعريف النقد[1]

Qu est ce que la critique ?

يمكن دائما طرح مبادئ رئيسية معينة في ضوء العقائدية المعاصرة، خصوصا في فرنسا. حيث تحمل الصياغات النظرية وزنا عظيما (ينبع). دون شك، من كونها تمنح الناقد الممارس الثقة بأنه، في وقت واحد، يشارك في معركة، ويصنع التاريخ، ويمثل على نظام فلسفي. ونستطيع القول إن النقد الفرنسي، خلال الأعوام الخمسة عشر الأخيرة، قد تطور، بدرجات متفاوتة من النجاح، مع أربع فلسفات"عظيمة. ثمة أولا، الوجودية، أو ما يسمى كذلك عموماً. برغم أن صلاحية المصطلح قابلة للنقاش، وقد أنتجت (الوجودية) أعمال سارتر النقدية، دراساته لبودلير وفلوبير، ومقالاته الأقصر عن بروست، ومورياك، وجيرودو Giraudoux وبونج ponge، وفوق كل شيء كتابه المتميز عن جينه Geneet.

وثمة ثانيا، الماركسية، ولقد أصبح معروفا الآن (المسألة طرحت وأشبعت دراسة منذ زمن بعيد) أن الماركسية (الأرثوذكسية) برهنت على كونها عقيمة نقديا عبر تقديمها لتعليل آلي صرف للأعمال الأدبية وتوفيرها لشعارات بدلا من محكات نقدية ذات قيمة. وينتج عن هذا أن أكثر أنماط النقد إثمارا ينبغي أن يبحث عنه، لنقل على حدود الماركسية، لا في مركزها المعترف به. يدين عمل لوسيان غولدمان لراسين، وباسكال، والرواية الجديدة، والمسرح الطلائعي Avant-garde ومالرويدين كبير وصريح لجورج لوكاش، وإنه لمن الصعب أن نتخيل نقدا

(1) فصل من كتاب صدر عام ١٩٦٤ : R.Barthes. Essais critiques. Paris: Seuil, 1991.

أكثر مراناً وبراعة (من نقد كولدمان) مبنيا على التاريخ السياسي والاجتماعي. ثم هناك التحليل النفسي، وأفضل ممثل، الآن، للنقد الفرويدي التحلنفسي هو شارل مورون Charles Mauron. الذي كتب عن راسين مالارميه. وهنا أيضا، برهنت الفاعليات "الهامشية"، أنها أكثر إثمارا فقد أسس غاستون باشلار Gston Bachlard منطلقا من تحليل للجواهر بدلا من الأعمال، ومتقصيا التشوهات الحيوية dynamic للصورة لدى عدد كبير من الشعراء، مدرسة نقدية كاملة تبلغ من الخصوبة في الواقع حدا يسمح بالقول إن النقد الفرنسي اليوم في جانبه الأكثر ازدهارا نقد باشلاري في إلهامه ج. بوليه – ج. ستاروبنسكي – جان بيار ريتشار. وأخيرا ثمة البنيوية **(التي يمكن أن تسمى إذا قلصت إلى معطيات بالغة البساطة، وربما مفرطة في البساطة، الإشكالية)**: وما تزال الحركة مهمة: بل بوسع المرء أن يقول رائجة، في فرنسا منذ أن أدخلها كلود لفي- شتراوس إلى **(مجال)** العلوم الاجتماعية والتأمل الفلسفي. وحتى الآن لم تنتج البنيوية سوى عدد صغير من الأعمال النقدية، لكن مثل هذه الأعمال قيد الإعداد، وستظهر دون شك تأثير الأنموذج اللغوي الذي طوره سوسير وأحكم إتقانه رومان جاكبسون **(الذي كان ينتمي في سنواته المبكرة إلى حركة أدبية نقدية هي المدرسة الشكلانية الروسية)**. ويبدو ممكنا، على سبيل المثال، تطوير تشكيلة متنوعة من النقد الأدبي على أساس الفصيلتين اللتين أسسهما جاكبسون: الاستعارة والكناية.

وكما هو ظاهر، فهذا النقد الفرنسي هو في آن واحد، "قومي" (إذ أنه لا يدين إلا بالقليل، أو لا يدين بشيء على الإطلاق، للنقد الأنغلو- أمريكي. أو النقد الستيزري (نسبة إلى stizer) أو الكروتشي نسبة إلى grocz، وبالغ المعاصرة أو- إذا بدا التعبير مفضلا- "غير وفي للماضي"

فما دام ينتمي كلية إلى جانب من جوانب العقائدية المعاصرة، فإنه لا يكاد يكون بوسعه أن يعدّ نفسه مدينا لأي تراث نقدي، سواء أكان مؤسسه سان بوف، أو تين أو لانسون، على أي حال، إن النمط الأخير من النقد يثير مشكلة خاصة في هذا الصدد، لقد كان لانسون النموذج البدئي لمعلم الأدب الفرنسي، وأثناء الخمسين سنة الأخيرة استمر عمله، ومنهجه، وعقليته، كما نقلها عدد لا يحصى من مريديه، ويتحكم بالنقد الجامعي، وما دامت المبادئ أو على الأقل المبادئ المعلنة، لهذا النمط من النقد هي الدقة والموضوعية في تأسيس الحقائق، فقد يظن أنه ليس ثمة من تنافر بين اللانسونية والأشكال المختلفة للنقد العقائدي، وهي جميعا تأويلية، لكن برغم أن معظم النقاد الفرنسيين اليوم (وأنا أفكر **بأولئك الذين يعالجون البنية، لا بالمعنيين بمراجعة النتاج الجاري)** هم أنفسهم معلمون، فإن ثمة قدرا من التوتر بين النقد التأويلي والنقد الوضعي (**الجامعي**). والسبب هو أن اللانسونية نفسها هي عقائدية، وهي لا تكتفي ببساطة بالمطالبة بتطبيق القواعد الموضوعية لكل أنماط البحث العلمي، بل إنها لتتضمن أيضا قناعات معينة عامة حول الإنسان، والتاريخ والأدب والعلاقة بين المؤلف وعمله، إن علم النفس اللانسوني، مثلا مزمنه قديم، إذ أنه يتكون أساسا من نمط من الحتمية القياسية التي ينبغي بمقتضاها على جزئيات عمل أدبي ما أن تشابه جزئيات حياة المؤلف، وتشابه الشخصيات الكينونة الحميمة الداخلية للمؤلف، إلى آخر ذلك ويجعلها هذا عقائدية شاذة جدا،، إذا أن علم النفس، بعد أن اخترعت اللانسونية، أصبح بالإضافة إلى أشياء أخرى، يتصور (وجود) علاقة نقيضة (هي) علاقة النفي، بين المؤلف وعمله، ومن الطبيعي أنه لا بد لأي عقائدية أن تقوم على فرضيات فلسفية، (لكن) بالحجة ضد اللانسونية لا تقوم على أن لها افتراضاتها البدهية، بل على أنها بدلا من أن تعترف بهذه الافتراضات، تكسوها بجلباب

أخلاقي من الاكتناه الصارم والموضوعي، فكأن العقائدية تهرب خلسة إلى (مجال) التناول العلمي.

ما دامت هذه المبادئ العقائدية المختلفة قادرة على الوجود بصورة متأنية (وأنني من جانبي لقادر على قبولهما كليهما بمعنى ما بصورة متأنية) فإن علينا أن نستنتج أن الاختيار العقائدي ليس جوهر النقد، كما أن الحقيقة - الصحة" ليست اختباره النهائي، فالنقد شيء آخر غير إصدار تقريرات سليمة في ضوء مبادئ "صحيحة" وبمقتضى ذلك إن الإثم الرئيسي في النقد ليس أن يكون للإنسان عقائدية بل أن يسكت الإنسان عنها، وثمة اسم لهذا السكوت المذنب. فهو خداع للنفس أو إيمان سيّئ، كيف يمكن لأي امرئ أن يؤمن بأن عملا أدبيا ما هو شيء-موجود-مستقل عن ذات نفس الناقد الذي يدرسه وتاريخه الشخصي، وأن الناقد بالنسبة إلى العمل يتمتع بمقام من نوع زا-حدودي؟ سيكون أمرا استثنائيا جدا أن تكون العلاقة العميقة التي يفترض معظم النقاد (وجودها) بين مؤلف يدرسونه وبين أعماله غير موجودة بالإشارة إلى أعمالهم هم وموقعهم في الزمن، وأنه لمستحيل التصور أن تكون القوانين الخلاقة (قوانين الخلق؟) التي تحكم الكاتب غير سارية على الناقد، لا بد لكل نقد من أن يشتمل على تعليق ضمني على نفسه (برغم أنه قد يفعل ذلك بأكثر الطرق خفاء ولا مباشرة)، وكل نقد هو نقد لكلّ العمل موضع الدراسة وللناقد نفسه، فالنقد باقتباس تورية كلوديل، هو معرفة بالآخر وولادة مرافقة لذات المرء إلى العالم، أو من أجل التعبير عن الشيء نفسه بطريقة أخرى أيضا، ليس النقد بأي معنى من المعاني جدولا بالنتائج أو جسدا من الأحكام، بل هو جوهريا فاعلية، أي سلسلة من الأفعال الفكرية انشباكا لا تحل عزاه بالوجود التاريخي والذاتي (والمصطلحان مترادفان) للشخص منشبكة الذي يؤديها والذي ينبغي

عليه تحمل مسؤولياتها، ومن العبث أن نتساءل عما إذا كانت فاعلية ما "صحيحة" فالموجبات التي تحكمها مختلفة تماما.

أيا كانت تعقيدات النظرية الأدبية وتشابكاتها، فإنه يفترض في الروائي أو الشاعر أن يتحدث عن أشياء وظواهر هي سواء أكانت تخيلية أو غير تخيلية، خارجية أو قبلية بالنسبة إلى اللغة، إن العالم كائن والكاتب يستخدم اللغة، وكذا هو تحديد الأدب (أما) هدف النقد فمختلف جدا، فهو لا يتعامل مع "العالم" بل مع الصياغات اللغوية التي قام بها آخرون، وهو تعليق على تعليق، لغة ثانوية أو لغة ورائية (كما يقول المناطقة) تطبق على لغة أولية (أو على اللغة من حيث" هي شيء). ويقتضي ذلك أن الفاعلية النقدية يجب أن تأخذ بالحسبان نمطين اثنين من العلاقات: العلاقة بين اللغة النقدية ولغة المؤلف موضع الدراسة، والعلاقة بين اللغة الأخيرة (اللغة من حيث هي شيء) وبين العالم، يحدد النقد بالتفاعل بين هاتين اللغتين، ويحمل من ثمّ شبها وثيقا بفاعلية فكرية أخرى، المنطق الذي يقوم هو أيضا بصورة كلية على التمييز بين اللغة من حيث هي شيء واللغة- الورائية، ونتيجة فإذا كان النقد لغة-ورائية فقط، فإن مهمته ليست اكتشاف أشكال "الحقيقة" بل أشكال "السريانية" فلا يمكن للغة ما، في ذاتها، أن تكون صحيحة أو زائفة، بل إنها إما ذات سريانية أو غير ذات سريانية (سارية أو لا سارية) وهي سارية حين تكون مكونة من نظام للعلاقات متناسق منسجم، والقواعد التي تحكم لغة الأدب ليست معنية بالتطابق بين تلك اللغة وبين الواقع (أيا كانت الادعاءات التي تدعيها مدارس الواقعية) بل بكونها منسجمة مع نظام العلامات الذي قرر المؤلف اختياره وحسب، (وفي هذا الصدد ينبغي طبعا أن يوضع تأكيد عظيم على المصطلح نظام).

ليس عمل النقد أن يقرر ما إذا كان بروست قد قال "الحقيقة"- على سبيل المثال، ما إذا كان بارون دوشارلوس في الحقيقة مونتكيو أو فرانسوا، أو سلست أو حتى بصورة أكثر عمومية، ما إذا كان المجتمع الذي يصفه بروست تمثيلا وافيا للشروط التاريخية التي بترت فيها الأرستقراطية أخيرا، في نهاية القرن التاسع عشر- بل إن وظيفته هي بصورة خاصة أن يطور لغته الخاصة وأن يجعلها متناسقة منسجمة ومنطقية، أي منتظمة إلى أقصى حد ممكن، من أجل أن تصبح قادرة على أن تقدم مسردا لأكبر كم ممكن من لغة بروست ، وذلك أفضل أيضا، على أن تكامل (بالمعنى الرياضي) أكبر كم ممكن من لغة بروست، تماما كما أن المعادلة المنطقية تختبر سريانية عملية عقلية ما دون أن تنحاز إلى جانب أو آخر فيما يتعلق "بصحة" المنظومات (الحجج) المستخدمة، وبوسعنا القول إن مهمة النقد (وذلك هو الضمان الوحيد لكينونيته) شكلية محض، فهو لا يتكون من اكتشاف شيء ما "مخبوء" أو "عميق" أو "سري" في العمل أو المؤلف موضع الدراسة، شيء كان قد أفلت حتى الآن من الملاحظة (بأي معجزة؟ هل نحن أرهف إحساساً من أسلافنا؟) بل يتكون فقط من تركيب اللغة السائدة اليوم (الوجودية، الماركسية، أو التحليل النفسي) مع لغة المؤلف، أي النظام الشكلي من القواعد المنطقية التي طورها المؤلف في الشروط السائدة في زمنه-كما يركب صانع خزائن ماهر، بعملية من التلاعب الذكي، بأنامله جزأين من قطعة أثاث معقدة، معا إن "برهان" شكل ما من أشكال النقد ليس في طبيعته (أي ليس معنيا بالحقيقة)، إذ أن الكتابة النقدية كالكتابة المنطقية، لا يمكن أن تكون شيئا آخر سوى جملة إجمالية، وهي في نهاية المطاف، تتكون من التقرير المؤجل (لكن التأجيل هو بذاته دال مهم، إذ يصبح مقبولا تماما) بأن راسين هو راسين" و"بروست هو بروست" وإذا كان ثمة من "برهان" نقدي، فإنه يكمن لا في المقدرة على

اكتشاف العمل موضع الدراسة بل، على العكس من ذلك، في المقدرة على تغطيته إلى أقصى درجة ممكنة بلغة المرء الخاصة.

والنقد على هذا الصعيد، أيضا هو إذن جوهريا، فاعلية شكلية، لا بالمعنى الجمالي، بل بالمعنى المنطقي للمصطلح، وبوسعنا القول إن الطريقة الوحيدة التي يستطيع النقد بها أن يتجنب خداع النفس والإيمان السيّئ اللذين أشير إليهما سابقا هي أن يضع نصب عينيه الهدف الأخلاقي المتمثل لا في فك "لغز" معنى العمل الأدبي موضع الدراسة، بل في إعادة تشكيل القواعد والضواغط التي حكمت إحكام ذلك المعنى، بشرط دائم هو أن يكون من المتفق عليه أيضا أن عملا أدبيا ما هو نظام دلالي (سيمانتيكي) خاص جدا، هدفه هو أن يضع المعنى في العالم، لا "معنى ما" فالعمل الأدبي على الأقل العمل من النوع الذي يقوم النقاد بدراسته عادة (وقد يكون هذا بذاته تحديدا محتملا للأدب الجيد) ليس أبدا خاليا من المعنى تماما (مبهما سريا أو ملهما) ولا واضحا جليا تماما، بل هو بوجه من القول، معنى معلق، وهو يقدم نفسه للقارئ كنظام من الدلالة معلن لكنه، كشيء-مدلول عليه، يفلت من إدراكه وهذا النمط من (الخيبة) أو الخداع (اللا-أخذ) المتأصل طبعيا في المعنى يوضح كيف يحدث أن عملا أدبيا ما يمتلك مثل تلك القوة على أن يطرح على العالم أسئلته (عبر توهين المعاني المحددة التي يبدو أنها ملازمة للمعتقدات، والعقائديات وما هو وليد الحس العام السليم) دون أن يقدم، مع ذلك أية أجوبة (ما من عمل عظيم هو عمل مذهبي جامد (دوغماتي) ويوضح ذلك أيضا كيف يمكن لعمل ما أن يظل يعاد تأويله إلى ما لا نهاية، إذ أنه ليس ثمة من سبب يوجب أن يتوقف النقاد ذات يوم عن مناقشة راسين أو شكسبير (إلا أن يتم ذلك بفعل إقلاع وتخل سيكون هو ذاته نمطا ما من اللغة)، والأدب ما دام

يتكون في آن واحد من التقديم الدؤوب لمعنى ما والإفلات السرابي الملحاح لذلك المعنى، ليس بالتأكيد أكثر من لغة أي نظام من العلاقات، وتكمن كينونته لا في المرسلة بل في النظام" وإذا كان الأمر كذلك فليس مطلوبا من الناقد أن يعيد تشكيل المرسلة (المنقولة) في العمل، بل تشكيل نظامه فقط، تماما كما أن عمل الألسني ليس أن يفك (لغز) معنى جملة ما بل أن يكتشف ويحدد البنية الشكلية التي تسمح بنقل معناها.

إنه لفي وسع النقد، بالضبط عبر اعترافه بأنه لغة وحسب (أو بصورة أكثر دقة، لغة ورائية) أن يكون بمفارقة ضدية لكنما بأصالة، موضوعيا وذاتيا، تاريخيا ووجوديا، كلياتيا وتحرريا، فاللغة التي يختار الناقد أن يتحدث بها ليست هدية السماء، بل هي واحدة من عدد من اللغات التي يقدمها موقعه في الزمن وهي موضوعيا، المرحلة الأخيرة من تطور تاريخي معين للمعرفة، والأفكار والشبوبات الفكرية، إنها ضرورة، ومن جهة أخرى فإن كل ناقد يختار هذه اللغة الضرورية تبعا لنسق وجودي ما، كوسيلة لممارسة وظيفة أدائية فكرية تخصه وحده واضعا في هذه العملية "ذاته الأعمق" أي تفضيلاته ومتعه ومقاوماته، وأشكال هوسه، وبهذه الطريقة يحتوي العمل النقدي ضمن ذاته على حوار بين موقعين تاريخيين وذاتيتين اثنتين، موقع المؤلف وذاتيته، وموقع الناقد وذاتيته، لكن هذا الحوار يكشف تحيزا أنويا كاملا نحو الحاضر، فالنقد ليس "تحية إجلال" تؤدى لحقيقة الماضي أو لحقيقة الحاضر "الآخر" بل هو نظم لذلك التجلي المدرك في زمننا نحن.

الفاعلية البنيوية[1]

L activite structuraliste

ما هي البنيوية؟ ليست البنيوية مدرسة، بل ليست حتى حركة (على الأقل حتى الآن) ذلك أن معظم المؤلفين الذين تلصق بهم هذه اللفظة بصورة اعتيادية لا يعون كونهم متحدين بأي تضامن في المذهب أو الالتزام، وليست البنيوية (جملة) مفردات كذلك، إن البنية الآن كلمة قديمة (أصولها في علم التشريح والنحو)، مستعملة اليوم حتى الإجهاد، فجميع العلوم الاجتماعية تلجأ إليها بسخاء، واستخدام الكلمة عاجز عن أن يكون سمة مميزة لأحد، باستثناء الانخراط في تماحكات حول المحتوى (الدلالي) المنسوب إليها، ولا تكاد (ألفاظ) الوظائف الأدائية، الأشكال، العلاقات، الدلالات أن تكون أكثر التصاقا، فهي اليوم كلمات شائعة في الاستخدام بوسع المرء أن يطلب منها (ويحصل على ما يشاء وبصورة خاصة تمويه الخطة الشكلية الحتموية القديمة: (خطة) السبب والمسبب، وعلينا دون شك العودة إلى مزاوجات مثل (ثنائيات) الدال/ المدلول عليه.

والتزامن /التوالد من أجل أن نقترب مما يميز البنيوية من غيرها من مناجم التفكير الأولى لأنها تشير إلى الأنموذج اللغوي كما أصله سوسير، ولأن الألسنة في الحالة الحاضرة للأمور، هي مع الاقتصاد، العلم الحق للبنية، والثانية بصورة أكثر حسما، لأنها تبدو متضمنة (درجة ما من) التنقيح لمفهوم التاريخ، من وجه أن مفهوم التزامن (برغم كونه لدى سوسير تصورا عملياتيا بالدرجة الأولى) يقربه

---

(1) فصل من كتاب صدر عام ١٩٦٤: R.Barthes. Essais critiques. Paris: Seuil, 1991.

درجة ما من لا حركية الزمن، ومن وجه أن مفهوم التوالد يميل إلى تمثل العملية التاريخية كتعاقب صاف للأشكال، وهذه الثنائية الثانية أكثر تمييزا وتخصيصا لعاملين: الأول كون المقاومة الرئيسية للبنيوية اليوم ذات أصول ماركسية، والثاني كون هذه الثنائية تركز على مفهوم التاريخ (لا على مفهوم البنية). وأيا كانت الحال، فإن ما ينبغي أن نعتبره في نهاية المطاف العلامة المنطوقة للبنيوية قد يكون اللجوء الجاد إلى مصطلحات التدليل (عملية الدلالية) إلى اللفظة نفسها (التي هي، بمفارقة ضدية، غير مميزة إطلاقا): تنبه على من يستخدم الدال، والمدلول عليه، تزامن وتوالد، وسترى ما إذا كانت الرؤيا البنيوية متكونة أو غير متكونة.

ويسري هذا بالإشارة إلى اللغة الورائية الفكرية، التي تستخدم صراحة تصورات منهجية، لكن ما دامت البنيوية ليست مدرسة ولا حركة، فليس ثمة من سبب لتقليصها بداهة، حتى بطريقة إشكالية، إلى فاعلية الفلاسفة، وسيكون من الأفضل أن نحاول إيجاد وصفها الأكثر رحابة (إن لم يكن تحديدها) على مستوى آخر غير مستوى اللغة الانعكاسية، بل إن بوسعنا في الواقع أن نفترض بدءا أن ثمة كتابا ورسامين، وموسيقيين تمثل ممارسة ما للبنية بالنسبة إليهم (لا فكرة البنية وحسب) تجربة مميزة، وأن كلا المحللين والخالقين يجب أن يدرجوا تحت العلامة المشتركة لما يمكن أن نسميه الإنسان البنيوي، محددا لا بأفكاره أو بلغته، بل بخياله–وبكلمات أخرى، بالطريقة التي بها يعاني تجربة البنية ذهنيا.

ومن هنا، فإن أول ما ينبغي أن يقال هو أن البنيوية، بالنسبة إلى جميع ممارسيها هي جوهريا فاعلية، أي هي التعاقب المضبوط لعدد معين من العمليات الذهنية: إن بوسعنا أن نتحدث عن فاعلية بنيوية

كما تحدثنا ذات مرة عن فاعلية سريالية (وعلاوة، فإن السريالية قد تكون بحق أنتجت أول تجربة لأدب بنيوي. وبذلك احتمال ينبغي أن يكتنه ذات يوم) لكن، قبل أن نرى ما هي هذه العمليات، ينبغي أن نقول شيئا عن أهدافها.

إن هدف (أنماط) الفاعلية البنيوية كلها، سواء أكانت انعكاسية أو شعرية، هو أن تعيد بناء "شيء موجود" بطريقة تبرز قواعد الأداء الوظيفي (الـ"**وظائف الأدائية**") لهذا الشيء-الموجود، ولذلك فإن البنية في الواقع هي مصورة للشيء - الموجود، غير أنها مصورة موجهة معينة، إذ أن الشيء - الموجود المقلد يؤدي إلى إبراز شيء ما وجلائه، شيء كان قد بقي لا مرئيا، أو إذا فضل المرء ذلك، غير جلي في الشيء - الموجود الطبيعي، فالإنسان البنيوي يتناول الحقيقي، ويحل تأليفه، ثم يعيد تأليفه، ويبدو هذا أمرا على قدر كاف من الضآلة (مما يدفع بعضهم إلى القول إن البادرة البنيوية "فارغة من المعنى" "غير شيقة" "عديمة الجدوى"إلخ.

بيد أن هذا "الضئيل بما يكفي" من وجهة نظر أخرى، حاسم (الأهمية)، فبين الشيئين - الموجودين الاثنين، أو الزمنين الاثنين، للفاعلية البنيوية، يحدث شيء جديد، وهذا الجديد ليس سوى الجلي عموما، فالمصورة هي العقل مضافا إلى الشيء - الموجود، ولهذه الإضافة قيمة علم إنسانية (انثروبولوجية) (تكم) في أنها هي الإنسان ذاته، تاريخه وشرطه، وحريته، وعين المقاومة التي تبديها الطبيعة لعقله.

ندرك إذن، لماذا ينبغي أن نتحدث عن فاعلية بنيوية: إن الخلق أو التأمل ليسا، هنا، "انطباعا" أصليا عن العالم، بل هما اختراع حقيقي لعالم يشابه العالم الأول، لا من أجل نسخه، بل من أجل جعله جليا، ومن

ثم فإن بوسع المرء أن يقول إن البنيوية أساسا فاعلية تقليد، وذلك هو السبب في أنه ليس ثمة فرق تقني، إذا قصدت الدقة الصارمة، بين البنيوية كفاعلية فكرية، من جهة، والأدب بصورة خاصة، والفن بصورة عامة، من جهة أخرى. فكلاهما يشتق من محاكاة ما، تقوم على العلاقة القياسية بين الوظائف الأدائية (ما يسميه لفي-ستراوس التجانس، فحين يقوم تروبتسكوي بإعادة بناء الشيء-الموجود الصوتي كنظام من التنويعات، وحين يقوم جورج دوميزيل بإحكام أساطيرية وظيفية، وحين يقوم بروب ببناء حكاية تنتج عبر عملية البنينة من جميع السلافية التي كان قد قام بحل تأليفها سابقا، وحين يكتشف لفي- ستراوس الوظيفة التجانسية للخيال النصي (الطوطمي)، أو يكتشف غرينجر القواعد الشكلية للفكر الاقتصادي، أو يكتشف غاردان الملامح اللصيقة لبرونزات ما قبل التاريخ؛ أو يحل ريشار تأليف قصيدة لمالارميه إلى ذبذباتها المميزة، فإنهم جميعا يقومون بعمل لا يختلف عما يفعله موندريان أو بوليه أو بوتور حين يفصحون عن شيء معين- ما سيسمى بالضبط، تأليفا، واسطة الإبراز المضبوط لوحدات معينة ولترابطات معينة لهذه الوحدات، وإنه لعلى درجة ضئيلة من الأهمية كون الشيء - الموجود المبدئي القابل للخضوع لفاعلية المصورة معطى من قبل العالم بصورة مجمعة سابقاً (في حالة التحليل البنيوي للغة مشكلة، أو المجتمع أو عمل شكلين) أو كونه ما يزال مبعثرا (في حالة "التأليف" البنيوي)، وكون هذا الشيء المبدئي مأخوذا من واقع اجتماعي أو من واقع تخيلي، فما يحدد فنا من الفنون ليس طبيعة العمل المنسوخ (برغم أن هذا (الاعتقاد) تحيز عنيد في الواقعية كلها) بل حقيقة إنّ الإنسان يضيف إليه، إذ يعيد بناءه، فالتقنية هي عين كينونة الخلق كله، ولذلك فإنه إلى الدرجة التي ترتبط بها أهداف الفاعلية البنيوية ارتباطا لا تنفصم عراه بتقنية معينة، توجد البنيوية وجودا مميزا بالنسبة إلى المناهج الأخرى

في التحليل أو الخلق: فنحن نعيد تأليف الشيء من أجل أن نجعل وظائف أدائية معينة تظهر، وإنها الطريقة، يوجه من القول ما يصنع العمل، ولذلك كان علينا أن نتحدث عن الفاعلية البنيوية لا عن العمل البنيوي.

تشبك الفاعلية البنيوية عمليتين نمطيتين: التشريح والإفصاح، وأن نشرح الشيء - الموجود الأول؟ ذلك الذي يمنح نفسه لفاعلية المصورة، هو أن نجد فيه شذرات متحركة معينة يولد موقعها التمايزي معنى معينا، والشذرة لا تمتلك معنى في ذاتها، لكنها برغم ذلك (مكونة) بحيث أن أدنى درجات التنويع المنسوجة في تشخيصها تؤدي إلى تغير في الكل، إن مربعا من مربعات منودريات، أو مسلسلة عند بوسور أو لازمة في متحرك بوتور، أو طاالأسطور" لدى ليفي - ستراوس، أو المصوت في أعمال دارسي الصوتيات، وال"موضوع" في أنماط من النقد الأدبي - كل هذه الوحدات (مهما كانت بنيتها الداخلية أو حدودها، وهي مختلفة من حالة لأخرى) لا تمتلك وجودا دالا مهماً إلا بوساطة حدودها: تلك الحدود التي تفصلها عن وحدات الإنشاء الفعلية الأخرى (إلا أن هذه مشكلة من مشكلات الإفصاح) وكذلك تلك التي تميزها عن الوحدات الافتراضية الأخرى، التي تشكل معها طبقة معينة (وهي ما تسميه الألسنية المنسق)، ومفهوم المنسق هو خزان — محدود إلى أقصى درجة ممكنة - من الأشياء - الموجودات (أي الوحدات) منه يستدعي المرء، عبر فعل من أفعال الاقتباس. الشيء - الموجود أو الوحدة التي يرغب المرء في أن يهبها معنى فعليا، وما يميز الشيء-الموجود المنسقي هو أنه- بإزاء الأشياء الأخرى في طبقته-يدخل في علاقة معينة من التواشج واللاتشابه: إذ ينبغي أن تتشابه وحدتان من وحدات منسق واحد بعض التشابه من أجل أن يكون الفرق الذي يفصلهما بينا بالفعل: ينبغي أن

يكون ثمة ملمح مشترك بين S وZ (وهو النطعية) وملمح مميز (وجود المصوتية أو غيابها) بحيث لا نستطيع في الفرنسية أن ننسب المعنى ذاته إلى poison وpoisson (وفي العربية إلى الزيف والسيف).

وينبغي أن تحمل مربعات موندريان في وقت واحد تواشجات معينة في شكلها كمربعات، ولا تشابهات معينة في نسبها وألوانها. وينبغي أن تعاين السيارات الأمريكية (في متحرك بوتور) بالطريقة نفسها بصورة ثابتة، غير أنها ينبغي أن تختلف كل مرة في ماركاتها وألوانها معا، وينبغي أن تكون الأحداث الفقرية في أسطورة أوديب (في تحليل لفي - ستراوس لها) متحدة الهوية ومتنوعة في آن واحد – من أجل أن تكون جميع هذه اللغات، هذه الأعمال، جلية، وهكذا فإن عملية التشريح تنتج حالة مبدئية مبعثرة للمصورة، غير أن وحدات البنية ليست على الإطلاق فوضوية: فقبل أن توزع وتثبت في استمرارية التأليف تشكل كل منها مع مجموعتها الافتراضية الخاصة أو مع خزانها الافتراضي، كونا عضويا حيا، خاضعا لمبدأ حاكم محرك: هو مبدأ الفرق الأصغر.

بعد افتراض الوحدات، ينبغي على الإنسان البنيوي أن يكتشف فيها أو يؤسس لها قواعد معينة للترابط، وهذه هي فاعلية الإفصاح التي تتلو فاعلية الاستدعاء. إن التركيب النظمي للفنون والإنشاء، كما نعرف بالغ التنوع، غير أن ما نكتشفه في كل عمل ذي بادرة بنيوية هو الخضوع لضوابط منتظمة تكون لشكليتها التي اتهمت اتهامات خاطئة، أهمية أقل بكثير من أهمية ثباتها، وذلك أن ما يحدث في هذه المرحلة الثانية من فاعلية المصورة، هو نمط من الصراع ضد المصادفة، وهذا هو السبب في أن ضابط تكرار الوحدات ذو قيمة تكاد تكون إلهية مطلقة، فعبر العودة المنتظمة للوحدات والترابطات الوحدات يبدو العمل منبنيا، أي موهوبا المعنى، وتسمي الألسنية قواعد الانضمام هذه أشكالا، وسيكون

أمرا ذا ميـزة أن نحتفظ بهذه الدلالـة الصارمة للفظـة اسـتخدمت حتـى الإرهاق: لقـد قيـل إن الشـكل هـو مـا يمنـع تجـاور الوحـدات مـن أن يبـدو أثـرا خالـصا للمـصادفة: إن العمـل الفـني هـو مـا ينتزعـه الإنـسان مـن المصادفة، وربما أتاح لنا هذا أن نفهم من جهة أولى، لماذا كانـت الأعمـال التي تسمى لا تشخيصية برغم ذلـك أعمـالا فنيـة إلى أسمـى الـدرجات، وفي ضـوء كـون الفكـر الإنـساني يتأسـس لا علـى العلاقـة القياسـية بـين النـسخ والأنموذجـات بـل بالانتظـام الـذي تمتلكـه التجميعـات، ومـن جهـة أخرى لماذا تبدو هـذه الأعمـال ذاتها، بالـضبط عرضـية ومـن ثمّ عديمـة الفائـدة لأولئـك الـذين لا يلتمسـون فيهـا مـن شـكل، لقـد كـان خروشـوف علـى خطـأ مؤكـد حـين عجـز أن يـرى وهـو واقـف أمـام لوحـة تجريديـة، سوى آثار ذيل حمار قذف بشكل خاطف عبر اللوحـة، لكنـه علـى الأقـل، عـرف بطريقتـه الخاصـة أن الفـن هـو انتـصار علـى المـصادفة (**غير أنـه ببـساطة نـسي أن كـل قاعـدة ينبغـي أن تـتعلم سـواء أكـان المـرء يريـد تطبيقها أم تفسيرها**).

إن المصورة. وقد بنيت هكذا. لا تؤدي العالم كما كانت قد وجدتـه. وهنـا بالـضبط تكمـن أهميتـه البنيويـة. فهـي قبـل كـل شـيء تـبرز فُـصلَةُ (category) جديـدة للـشيء. فُـصلَةُ ليـست الحقيقـي ولا العقلانـي بـل الوظيفي. منضمة بذلك إلى كون مقالتان:

علمي مركب شامل يتم تطويره الآن حول نظرية المعلومات والبحث. وهي نتيجة ذلك، وبصورة خاصة، تضع في نقطة السطوع وتؤكد العملية الإنسانية حصرا التي يمنح بها الإنسان المعنى للأشياء. هل هـذا جديد؟ إلى حد ما. نعم. طبيعي أن العالم لم يتوقف أبـدا عـن البحـث عـن معنـى ما هو معطى له وما يقوم هو بإنتاجه «لكن» ما هـو جديـد «نهـج في الـتفكير (أو"شـعريات") لا يـسعى إلى نـسبة معـان مكتملـة للأشـياء الـتي

يكتشفها بقدر ما يسعى إلى كيف يكون المعنى ممكنا، بأي ثمن وبأي وسائل. وفي نهاية المطاف. بوسع المرء أن يقول إنّ هدف البنيوية ليس الإنسان موهوبا المعاني. بل الإنسان مخترعا صانعا للمعاني. كما لو كان محالا أن يكون محتوى المعاني هو الذي استنفد الغايات الدلالية (السيمانتيكية) للإنسانية، بل مجرد الفعل الذي تنتج به هذه المعاني، التي هي متغيرات تاريخية ومشروطة. الإنسان الدال: كذا سيكون إنسان الاكتناه البنوي الجديد.

تبعا لهيغل، دهش الإغريقي القديم بالطبيعي في الطبيعة، وأصغى إليه باستمرار وتساءل عن المعاني، والينابيع، والغابات والعواصف، ودون أن يعرف ما كانت تخبره به هذه الأشياء كلها بالاسم، تحسس في النظام النباتي والكوني رعدة هائلة من المعنى "رعدة" أعطاها اسم إله: بان (pan). ثم تغيرت الطبيعة.وصارت اجتماعية: وصار كل مايعطى للإنسان، إنسانيا سلفا، بما في ذلك الغابة والنهر الذي نعبره حين نسافر. لكن الإنسان البنيوي، مجابها بهذه الطبيعة الاجتماعية وهي. ببساطة، الثقافة، لا يختلف أبدا عن الإغرقي القديم: فهو أيضا يصيخ السمع للطبيعي في الثقافة، ويتحسس فيه باستمرار لا معاني ثابتة، نهائية، "حقيقية" بل رعدة آلة هائلة هي الإنسانية وهي تسعى دون إعياء إلى أن تخلق المعنى، الذي ستتوقف، من دونه، عن أن تكون إنسانية. ولأنها الاختراع للمعنى الأكثر أهمية، في تصويرها. من المعاني ذاتها. ولأن الوظيفة الأدائية امتدادية مع الأعمال، فإن البنيوية تشكل نفسها كفاعلية، وتحيل ممارسة العمل والعمل نفسه إلى هوية واحدة: إن تأليفا سلسليا أو تحليلا لليفي- ستراوس ليسا أشياء إلا من وجه أنهما مصنوعان: فوجودهما الحاضر هو فعلهما الماضي: فهما أشياء تم صنعها؛ والفنان، المحلل، يعيد خلق المسار الذي اتخذه المعنى، دون أن

يحتاج إلى تسميته: ومهمته، لنعود إلى مثال هيغل. هي مهمة استلهامية (mantiea) مثل العراف القديم، فهو ينطق مركز المعنى لكنه لا يسميه. ولأن الأدب خصوصا هو فاعلية استلهامية، فإنه في آن واحد جلي استنطاقي، ناطق وصامت، منخرط في العالم عبر مسار المعنى الذي يعيد صنعه مع العالم. لكنه منفصل عن المعاني المشروطة التي يقوم العالم بإحكامها: إنه جواب للإنسان الذي يستهلكه بيد أنه أبدا سؤال للطبيعة، جواب يسأل وسؤال يجيب.

كيف يعالج الإنسان البنيوي إذن الاتهام باللاواقعية الذي يرمى به أحيانا؟ أليست الأشكال في العالم، مسؤولة؟ هل كانت ماركسية برخت هي العنصر الثوري فعلا فيه؟ أولم يكن هذا العنصر الثوري. عوضا، القرار، (الذي يتخذه) بأن يربط بالماركسية، في المسرح، مَوْضَعَةَ نقطة الإضاءة أو التنسيل المتعمد لأحد الأزياء؟ إن البنيوية لا تسحب التاريخ من العالم: بل تسعى إلى أن تربط بالتاريخ لا مضامين معينة فقط، (إذ فعل ذلك آلاف المرات) بل أشكالا معينة أيضا، لا العقائدي فقط بل الجمالي أيضا. وبالضبط إنَّ كل فكر حول الجلي تاريخيا هو مشاركة وإسهام في ذلك الجلاء، فإن الإنسان البنيوي لا يعنيه أن يبقى ويدوم: فهو يعرف أن البنيوية أيضا هي شكل ما للعالم: شكل سيتغير مع العالم، وتماما كما يعاني تجربة سريانيته (دون حقيقته) في قدرته على التحدث باللغات القديمة بطريقة جديدة، فإنه يعرف أنه سيكون كافيا أن لغة جديدة تنبثق من التاريخ، لغة جديدة تتحدثه هو بدوره، من أجل أن ينجز مهمته.

من أعمال المترجم المطبوعة:

١- في نقد المناهج المعاصرة: البنيوية التكوينية – مطبعة المعارف الجديدة – الطبعة الأولى- الرباط 1994.

٢- المغامرة الروائية (1848–1980)– منشورات مفاتيح المعرفة –جامعة محمد الأول – الطبعة الأولى – وجدة - المغرب 1996– الطبعة الثانية – مؤسسة النخلة –وجدة 2003.

٣- الرواية العربية الجديدة – منشورات كلية الآداب – الطبعة الأولى- وجدة 2001.

٤- التحليل السيميوطيقي للنص الشعري – مطبعة المعارف الجديدة – الطبعة الأولى-الرباط 1994.

٥- نظريات القراءة : من البنيوية إلى جمالية التلقي – دار الجسور - الطبعة الأولى – وجدة 1995 - الطبعة الثانية – دار الحوار- سوريا 2003.

٦- نبيل سليمان: قرن من الكتابة الروائية – دار الحوار –دمشق –سورية 1996.

٧- السيميائيات أو علم العلامات : جيرار دولودال (ترجمة)- مطبعة النجاح الجديدة –الطبعة الأولى-المغرب2000 - الطبعة الثانية – دار الحوار- سوريا 2003– الطبعة الثالثة– درا الحوار ٢٠١١.

٨- الأدب عند رولان بارت: فانسان جوف(ترجمة)- مطبعة النجاح الجديدة –المغرب 2002– الطبعة الثانية – دار الحوار- سوريا 2003.

٩- شعرية الأثر المفتوح : أومبرطو إيكو (ترجمة) – دار نشر الجسور-المغرب 2000 –الطبعة الثانية – دار الحوار- سوريا ٢٠٠٣.

١٠- Poemas Marroquis y Al Andalus, university of Granada, Spain, 2009.